L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMERO : 9 F

JUIN 1978

N° 249

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **J. DEIT**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-Mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	**F.** 65	**F.** 80 —
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	**F.** 85	**F.** 100 —
Abonnement de soutien		**F.** 120 —

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule)	**F.** 9
Education Musicale et Suppl. Iconographique	**F.** 12

(*) C'est à **M. Musson**, 3, rue des Ecoles 77590 Bois le Roi, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements.

DIRECTION :
E.G.P.: 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS Tél. : 548 04-72 et 548 19-74 C.C.P. : PARIS 369-70

CHAQUE ANNEE, « L'EDUCATION MUSICALE » A LE SOUCI DE RENSEIGNER AU MIEUX SES LECTEURS RELATIVEMENT AUX DIFFERENTS EXAMENS ET CONCOURS. AFIN DE SUIVRE CETTE TRES UTILE TRADITION, M. MUSSON VOUS PRIE, ET VOUS EN REMERCIE DE LUI FAIRE PARVENIR DES QUE POSSIBLE LES TEXTES IMPOSES AUX CANDIDATS à L'EPREUVE FACULTATIVE D'EDUCATION MUSICALE ET AU BACCALAUREAT A 6.

35ème Année N° 249

JUIN 1978

SOMMAIRE

Pour le Cent cinquantenaire de sa mort :

SCHUBERT APRES SCHUBERT *

Un grand dossier historique et musical

Paul Gilbert Langevin

I. LA SYMPHONIE Nº 7 EN MI MAJEUR
(1821, O.E.D. 729)

Suite du nº de Mai

2. DESCRIPTION DE L'OEUVRE**

Rédigé sur du papier d'orchestre, le manuscrit de Schubert occupe 167 pages (13), la rédaction détaillée s'interrompant exactement à la fin de la 20e page (mes. 110). Dans toute la suite, ce qui frappe d'emblée, c'est non seulement la continuité déjà remarquée, mais le très petit nombre de ratures, la clarté et la lisibilité parfaites de l'écriture : visiblement le musicien a pris un soin particulier à faire en sorte que l'esquisse demeure, de bout en bout, aisément déchiffrable. Ainsi les nomenclatures instrumentales sont précisées en tête de chaque mouvement ; les barres de mesure et, s'il y a lieu, de reprise, sont soigneusement tracées, ainsi que le mot «Fine» sur la dernière page, après la double barre conclusive stylisée sur chaque portée. Enfin, chaque fois que cela lui est apparu nécessaire, Schubert a explicité, non seulement la voix principale, mais diverses voix secondaires. Ainsi en plusieurs passages de l'Andante et du Finale - notamment, pour ce dernier, autour de la barre de reprise de fin d'exposition : preuve indubitable que l'oeuvre était parfaitement conçue dans son esprit.

La symphonie, dont la tonalité principale reprend celle de la plus récente partition du même type de Schubert, *l'Ouverture* D. 648 (de février 1819), comprend les quatre mouvements suivants :

- **ADAGIO** en mi mineur à C barré - **ALLEGRO** en *mi* majeur à C (en tout : 408 mes.).
- **ANDANTE** en *la* majeur, à 6/8 (117 mes.).
- **SCHERZO** : Allegro en *ut* à 3/4, avec Trio en *la* (en tout 199 mes. Avec reprises et Da capo : 500 mes.).
- **FINALE** : Allegro giusto en *mi* majeur, à 2/4 (626 mes. Avec la reprise : 900 mesures).

Par l'étendue respective des différentes parties, ce plan matérialise déjà la nouvelle dimension recherchée par le compositeur. Celle-ci se confirme dans l'effectif instrumental mis en jeu, puisqu'on voit apparaître ici le trio des trombones pour la première fois dans une symphonie entière, non seulement de Schubert, mais dans l'absolu. Les seuls précédents sont en effet la *5ème et la 6e* beethovéniennes, où les trombones n'interviennent que dans un ou deux mouvements (14) ; et chez Schubert lui-même, l'un des premiers exemples concernait la musique dramatique, avec la juvénile Ouverture *«Des Teufels Lustschloss»* (1813). Parti-pris de novation, donc, évident, et qui se poursuit dans la forme du premier mouvement. Le plan de sonate s'y trouve en effet «contracté» par la fusion du développement et de la reprise, en sorte que les quatre volets classiques (Exposition - Développement - Récapitulation - Coda) se redistribuent en : INTRODUCTION - EXPOSITION - REPRISE

** Condensé de notre étude spécifique à paraitre dans la *Revue musicale suisse (1978, Nº 3 et 4).*

(13) Dont deux pages blanches entre le Scherzo et le Finale.

(14) La *Symphonie avec Choeurs* est postérieure, mais elle non plus ne fait appel aux trombones que dans deux mouvements. Observons toutefois qu'ici, hors leur mention en tête de chaque mouvement, la portée des trombones est demeurée vierge dans toute la partie incomplète. Mais la texture de la musique commande assez leur emploi...

* Voir *l'Education musicale*, nº 248, mai 1978.
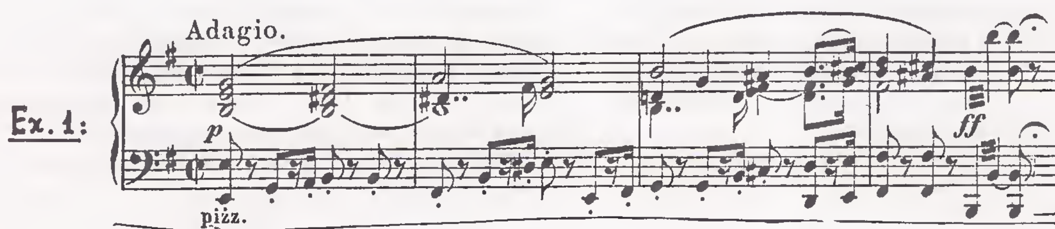
DEVELOPPANTE - CODA. Mais les proportions sont rétablies avec une remarquable symétrie, car la Coda (56 mesures Allegro) équilibre l'Introduction lente (34 mesures Adagio), tandis que les deux volets centraux se répondent rigoureusement (166 mesures contre 152) (15).

Dans la facture thématique, le trait le plus saillant est l'étonnante *unité* structurelle, déjà remarquée par Alfred Einstein (16), et que Schubert parait être aussi le premier à rechercher ici, non seulement à l'intérieur de son premier mouvement, mais dans l'ensemble de sa partition. Elle se traduit par la présence d'une cellule génératrice, sorte de leitmotiv avant la lettre, formée de trois notes montant par degrés conjoints (dont les deux premières en rythme pointé). Elle apparait aux basses dès la première mesure de l'oeuvre (Ex. 1, «x»), donne ensuite naissance au premier thème de l'Allegro ; et, si elle ne se décèle pas de façon évidente dans les mouvements centraux, elle tissera de nouveau une trame presque ininterrompue dans tout le Finale. Ici se confirme la continuité entre le langage symphonique de Schubert et celui de Bruckner, car cette facture unitaire, poussée à un degré de perfection extrême, deviendra chez ce dernier un principe fondamental ; de même qu'il devait faire un usage particulièrement efficace de la contraction développement-reprise. Notre *Symphonie en mi* voit donc ainsi se préciser son rôle historique essentiel, celui d'être non seulement le jalon manquant entre les symphonies précoces et tardives de Schubert, mais en outre un antécédent brucknérien de première importance.

Alors qu'après un dernier et puissant tutti, l'Introduction semble devoir déboucher directement sur l'Allegro, elle est au contraire prolongée de manière très inattendue, et saisissante, par une sixte napolitaine (accord de *fa* majeur). C'est ensuite seulement que, préparé par le *si* des cors, s'ouvre l'Allegro principal. Son thème vif et alerte, auquel Alfred Einstein trouve un parfum d'italianisme, contient à nos yeux la quintessence du sourire schubertien. Enfin, le thème secondaire, au seuil duquel s'interrompt la rédaction détaillée du manuscrit, est une coulante mélodie en *sol* majeur, très lyrique et en forte opposition avec ce qui précède (17). Ecrite presque entièrement en notes conjointes, et confiée à la clarinette, elle est fréquemment contrepointée par la cellule d'attaque du thème principal (elle-même dérivée du «leitmotiv»), qui lui servira notamment d'appoggiature dans le tutti de la mesure 162.

La reprise développante (mes. 201) ramène les mêmes éléments dans un plan tonal inattendu : *ut* majeur pour le premier thème, tandis que le second retourne au *mi* majeur principal, ce qui, selon Maurice J.E. Brown, dénoterait une hésitation de Schubert quant à l'emplacement de la reprise proprement dite. Or non seulement il existait déjà chez Schubert d'autres exemples de semblables irrégularités tonales (18) ; mais aucune raison sérieuse ne permet de douter qu'il ait très consciemment réalisé cette contraction formelle, même si elle constitue une innovation majeure. Et soulignons surtout avec quel remarquable sens de l'équilibre, lui-même aussi bien que Bruckner ont su compenser, grâce à elle, l'étendue de leurs données thématiques, de manière que les proportions temporelles demeurent toujours harmonieuses, et que - n'en déplaise à certains esprits chagrins - jamais n'apparaisse aucune véritable «longueur».

Dans le merveilleux ANDANTE en *la* majeur, la simple grâce des premières symphonies cède le pas à une méditation dont l'approfondissement est rendu perceptible d'emblée par la gravité du chant initial. C'est un grand lied à deux sections, où Einstein voit le point culminant de la partition ; et, dans son «harmonie enchanteresse», il le compare à l'Andante de *l'Octuor*. Maurice J.E. Brown, quant à lui, a mis l'accent sur l'emploi insistant qu'y fait Schubert de tierces descendantes, qui confèrent à la ligne mélodique un caractère de berceuse. Ces tierces commandent aussi toute l'harmonie ; et, dans le cours du mouvement, elles



(15) On peut même détailler l'exposé des deux idées principales ; et on trouvera que l'équilibre n'est pas moins parfait, avec 85 mesures contre 81 à l'exposition, et 68 mesures contre 84 à la récapitulation.

(16) *Schubert, Portrait d'un musicien* (Paris, 1958), page 264.

(17) Ce contraste est plus accusé encore qu'il ne l'est dans l'exemple célèbre de la *Grande Symphonie en Ut*, même dans l'interprétation, élargie à l'extrême de Wilhelm Furtwaengler !

(18) Ainsi, la récapitulation de la *5e Symphonie* ne retrouve le ton principal (si bémol) que pour le second thème.

prendront parfois la forme de sixtes, notamment dans une page presque entièrement notée par le compositeur lui-même, où le thème, savamment renversé, se partage entre les basses et la petite harmonie. Quant au plan tonal, avec un épisode en *fa dièse* mineur, il est à nouveau fort représentatif des libertés dont use Schubert.

Le SCHERZO, quant à lui, possède une véhémence dont on chercherait en vain l'équivalent dans les symphonies précédentes - ou plutôt dans la seule qui comportait déjà un mouvement du même type, la *Sixième*. Solidement fondé sur son rythme ternaire, le thème, en *ut* majeur, s'élève d'abord sur les notes de l'arpège, pour se rabattre jusqu'au *sol* grave et terminer par un vigoureux accord de dominante. Toutefois, la rédaction laisse ici une large part d'autonomie au réalisateur, qui sera, il est vrai, guidé par divers traits fort originaux, notamment la présence, dans un passage en *ut* majeur, de deux ancrages (trilles des violons) sur *ut dièse* et sur *la bémol* (mes. 84 et 88). Quant au Trio en *la* majeur, sa délicate harmonie, en tierces ici encore, introduit un élément souriant dans une facture dont le mouvement général se différencie peu de celui du Scherzo (le choix d'un tempo assez retenu pouvant seul, dans ce cas, introduire l'élément de détente nécessaire).

Avec le vaste FINALE, Allegro giusto, nous abordons la partie à la fois la plus controversée, et dont les réalisations divergent le plus, au point que sa durée peut passer du simple au double (!) suivant le texte et le tempo adoptés. Sa métrique (2/4) est celle dont Schubert usera continûment de sa *Cinquième* à sa dernière symphonies. Mais si, déjà dans la *Quatrième* puis dans la *Sixième* il avait accordé au Finale une importance neuve, l'équilibre parfait par rapport au premier mouvement - cette pierre d'achoppement de la forme symphonique depuis l'origine - parait ici réalisé pour la première fois, et la seule peut-être chez lui, car il semble être allé plus loin ici que dans l'exemple célèbre de *l'Ut majeur.*

Exposée sur un battement de cordes dont on notera l'habile syncope, la donnée initiale apparait d'une naiveté désarmante, telle que seul Dvorak pourra la retrouver. D'un autre côté, son sourire voilé illustre bien le mot pathétique prononcé par Schubert : «*Existe-t-il, au fond, une musique gaie ? Moi, je n'en connais pas*». Par certains aspects de sa facture, ce thème rejoint du reste celui du premier mouvement, et d'abord par son étendue (24 mesures). C'est cependant le thème secondaire qui donnera lieu ici au traitement le plus attentif : c'est lui, en fait, qui assure l'unité de structure en réexploitant le «leitmotiv», et qui dominera tout le développement de la même manière que dans la *Grande.*

Après la barre de reprise (à 277), on assiste au même type de contraction entre développement et récapitulation qu'au premier mouvement, avec un parcours tonal tout aussi inattendu mais bien dans la manière de Schubert : premier thème repris en *sol* majeur (mes. 280), bientôt contrepointé par le «leitmotiv» et modulant en *la bémol* (!) ; seconde section au ton principal (mes. 357), mais préparée par un vaste crescendo de quarante mesures. Dans toute cette partie, les différents éléments sont fractionnés, combinés, réélaborés avec un tel art qu'il devient assez arbitraire de vouloir établir des subdivisions précises : en fait, on assiste à un continuel feu d'artifice d'invention dans le détail de l'exploitation des thèmes. Et cela reste vrai de la vaste Coda (mes. 540) qui, au travers d'élans successifs, s'achemine vers la lumineuse et triomphale péroraison.

3. LES REALISATIONS

Par delà la fidélité au texte, tout l'art de la restitution consistera à demeurer en harmonie avec l'esprit de l'oeuvre et avec sa vérité historique. Car, au rebours de la démarche qui consiste à écrire un pastiche anachronique, rien n'est plus facile, en pareil cas, que de déplacer l'oeuvre vers notre temps d'autant plus qu'elle était, à son époque, en avance sur le sien. En d'autres termes, s'il est nécessaire d'admettre quelque audace, il faut surtout en connaitre la limite, savoir «jusqu'où ne pas aller trop loin». C'est sur la base de tels principes que nous esquisserons la confrontation des deux textes en présence.

Dès l'abord - c'est-à-dire dès la première mesure nécessitant l'intervention du réalisateur, page 21 de l'autographe -, se révèle en effet la complète opposition entre les principes directeurs adoptés par Barnett d'une part, par Weingartner de l'autre. En présence de la double mesure de silence qui sépare la fin du tutti sur le premier thème de l'entrée du second, Weingartner ne peut s'empêcher, comme s'il avait «peur du vide», de la combler par des attaques de cordes doublées d'un roulement de timbale, ce qui ne peut être qualifié que de «remplissage» (ex. 2).

Or si l'on se reporte à l'entrée du *premier* thème, on s'aperçoit que celui-ci était déjà amené par un silence exactement semblable. Et si ce parallélisme a été voulu par Schubert, nul ne peut y contrevenir sans commettre une trahison d'une exceptionnelle gravité. Car la valeur du silence chez les maitres viennois n'est plus à démontrer (19), et aurait dû échapper à Weingartner moins qu'à tout autre !

(19) Ces silences fonctionnels sont très spécifiques du langage musical autrichien, et correspondent à un élément très profond du caractère national, plus porté à suggérer qu'à exprimer. L'illustration s'en trouve d'ailleurs autant en littérature et en philosophie qu'en musique. Et c'est encore chez Bruckner qu'on rencontre les plus justement célèbres, bien que souvent fort mal compris (voir à ce sujet notre *Bruckner* - L'âge d'Homme, 1977 -, pages 33 et 46). Quant au fait qu'un silence soit bien exigé ici par Schubert, la présence des signes de pause sur les portées des violons puis des cors l'indique assez clairement.

Ex. 2 :

a. Schubert ▲

b. Weingartner* ►

Des abus du même ordre se rencontrent en fin d'exposition, où Weingartner commence par supprimer 8 mesures (186 à 193 de l'original, ce qui, à la rigueur, est admissible car elles répètent, à peine altérées, les 8 mesures précédentes) ; puis, dans les 4 mesures suivantes, il couvre le trait des violons par une clameur de trombones non seulement anachronique mais de fort mauvais goût (ex. 3) : nulle part, en effet, Schubert n'a mis les trombones aussi en relief - ni son style propre ni la technique de l'époque ne pouvaient l'admettre (et le même passage se retrouve en fin de reprise, traité de la même manière).

Ex. 3 : (L'original comporte uniquement l'octave supérieure des Violons).

Bref, bien plus qu'il n'a servi l'oeuvre, Waingartner s'est manifestement servi d'elle ; et cela seul rend son travail caduc même si l'on peut, en certains points, en admirer le sens de la couleur ou l'habileté due au métier. Mais s'il conservait encore quelques partisans, ce qui (espérons-le) les en détournera définitivement, c'est le «traitement» qu'il a fait subir au Finale. Non content de lui prescrire un tempo qui «court la poste», il accumule les coupures, les recompositions (passages s'écartant complètement de l'original), et même certaines additions. Ces divergences sont trop nombreuses pour pouvoir être recensées ici : nous en avons relevé plus de vingt, portant sur près de deux cents mesures au total (20). Ce qui a pour effet de ruiner complètement l'équilibre voulu par Schubert, et de réduire ce Finale à une rapide pirouette «à la Haydn», dont la durée totale est ramenée à moins de 7 minutes (au lieu de *treize* !).

Face à ce massacre, que nous proposent Barnett et Amoudruz (car il faut les considérer distinctement, le second ayant sur quelques points «amélioré» le premier en simplifiant des voix secondaires surabondantes) ? La qualité essentielle du travail de Barnett, on l'a dit, est son exemplaire *fidélité*. Fidélité littérale certes - la confrontation minutieuse du seul document qui nous permette de le connaitre (sa réduction pianistique) avec l'original ne nous a pas permis de constater qu'une seule note de Schubert ait été omise ou modifiée. Mais aussi fidélité spirituelle dans la réalisation harmonique et l'écriture instrumentale. Dans son livre déjà mentionné (21), Barnett a donné diverses précisions sur les difficultés rencontrées et les solutions appor-

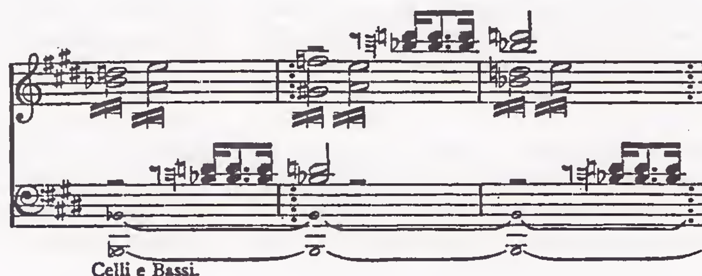
(20) Notre analyse plus détaillée, à paraître, précisera les principales.

(21) *Musical Reminiscences and Impressions* (voir Note 8, n° 248 page...).

tées. Ainsi, au premier mouvement (mes. 152-154, ex. 4), l'addition d'une pédale de *si bémol* permet d'assurer une meilleure assise au cheminement harmonique (Weingartner, quant à lui, s'en abstiendra).

Ex. 4 :
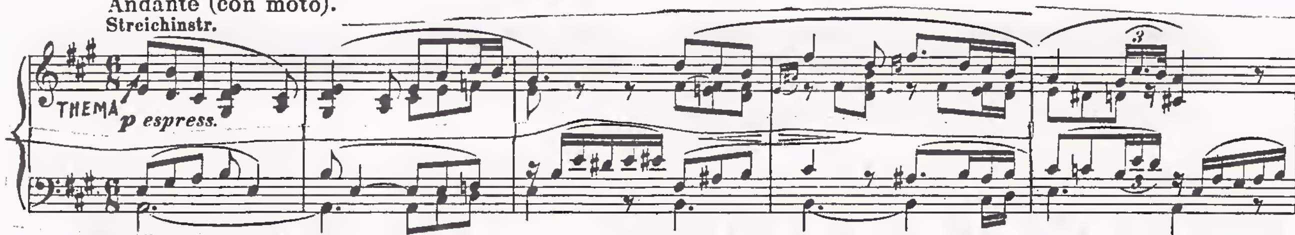
[En petites notes : additions du réalisateur.]
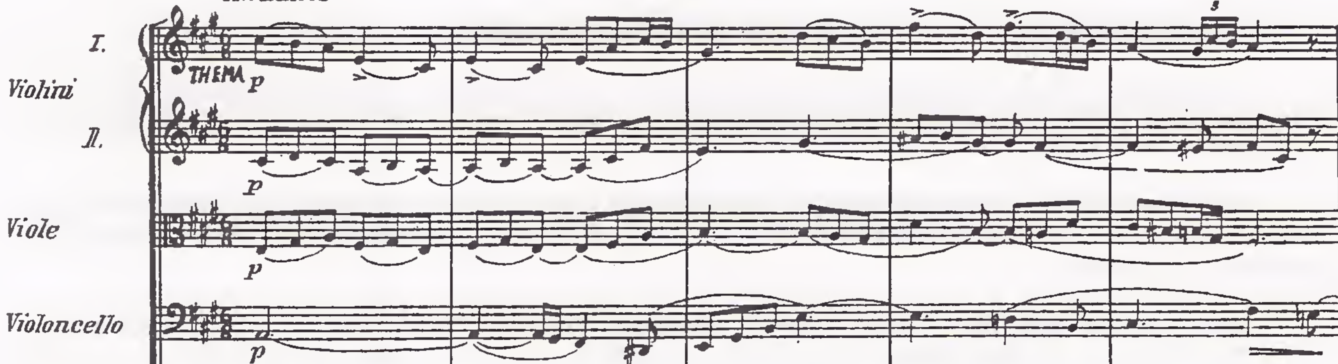


Quant à l'Andante (ex. 5), la comparaison des réalisations de Barnett et de Weingartner est des plus intéressantes, car ce dernier se révèle ici tout aussi fidèle au texte que son prédécesseur, et seule leur sensibilité musicale est donc en cause. Nous nous trouvons ici en présence d'un choix difficile, d'autant qu'il faut remonter à la *5e symphonie* (1816) pour rencontrer un début d'Andante ainsi confié entièrement au quatuor, dans un climat méditatif comparable (celui de la *Sixième* est d'un tout autre caractère). Un terme valable de comparaison ne pourrait se trouver que dans les derniers *Quatuors*, mais le *13e et le 14e* comportent des thèmes à variations, dont l'harmonisation initiale est donc nécessairement plus simple. Alors, le merveilleux fragment d'Andante en *la bémol* qui devait faire suite au célèbre *Quartettsatz* ? Sa date (décembre 1820) en fait une référence toute indiquée, mais il est, lui aussi, resté sur le métier... Pour ce mouvement (et pour celui-là seul), nous devrons donc nous abstenir de tout jugement préférentiel, et nous féliciter au contraire de posséder les deux versions.

Ex. 5 :

a. Barnett



b. Weingartner *



* Universal-Ed., Vienne.

Mais c'est dans la restitution du Finale que le talent de Barnett et celui d'Amoudruz se sont conjugués pour aboutir à la plus totale réussite, en dépit de l'apparente complexité de la tâche imposée par l'aspect souvent très ténu de la trame fournie par Schubert. Par l'ampleur de son mouvement et la constante beauté de sa réalisation sonore, ce Finale s'affirme comme l'un des plus authentiques sommets de la symphonie romantique, seulement comparable à celui de la *Grande, et peut-être supérie*ur par la diversité rythmique : car si son élan est tout aussi vigoureux, on n'y trouve pas la même répétition obstinée, pour ne pas dire obsessionnelle, du motif directeur. Point n'est besoin d'entrer ici dans une comparaison plus détaillée, puisqu'aussi bien nous avons démontré plus haut que Weingartner n'offre pas une alternative valable. Il suffit dès lors que parle la musique, et quelle musique ! Au point que l'entrée de ce Finale - et, peut-on dire, de la symphonie entière - à la fois dans la pratique courante du concert et dans le domaine général des études musicologiques et critiques, serait de nature à modifier radicalement notre perspective sur le devenir de la symphonie viennoise, et par là-même, de la forme symphonique en tant que telle.

Située en effet au point crucial qui voit le futur auteur de *Rosamunde* se dégager de ses essais de jeunesse, la *Symphonie en mi* a permis à Schubert de prendre conscience de sa capacité à concevoir une vaste entreprise symphonique à la mesure de son ambition. Elle est le premier témoin de ses efforts victorieux pour donner à l'héritage mozartien une dimension nouvelle et *indépendante du modèle beethovénien*. C'est en écrivant cette partition - et elle seule- que Schubert s'est forgé l'épée de Siegfried qui allait lui permettre d'entrer dans la carrière de symphoniste à armes égales avec son grand rival. En un mot, c'est dans la *Symphonie en mi* que Schubert, en tant que symphoniste, *est devenu lui-même*. C'est donc elle, avant celle de 1828, qui mérite d'être qualifiée de «première Grande Symphonie» du jeune maître, et qui, par là-même, apparaît désormais comme l'oeuvre-charnière autour de laquelle tout le destin de la symphonie viennoise a basculé pour entrer dans l'ère d'une nouvelle conception dimensionnelle.

Lorsqu'on mesure l'impact qu'a connu la *Symphonie en Ut*, plus encore que celle en *si* mineur, sur tous les successeurs de Schubert (non seulement Bruckner, mais Schumann, Brahms, Dvorak, Mahler, Franz Schmidt, et tant d'autres...), on peut à bon droit s'interroger sur ce qu'eût modifié, dans l'histoire de la symphonie, une diffusion plus précoce de celle qui nous occupe ici, et sur ce que lui a fait perdre l'échec relatif, puis la destruction de la merveilleuse réalisation de J.F. Barnett. Une réalisation enfin ressuscitée grâce à la ferveur de cet autre méconnu qu'est Emile Amoudruz, et qui, telle la Belle au bois dormant, ne demande qu'à revivre pour la plus grande jouissance du monde musical tout entier.

LIEUX DE DEPOT DES DOCUMENTS INEDITS RELATIFS A *LA SYMPHONIE EN MI MAJEUR.*

- *Autographe de Schubert :* British Museum, Londres.
- *Réalisation Barnett/Amoudruz*, autographes d'Emile Amoudruz : Bibliothèque de l'Université de Genève ; Bibliothèque de la Gesellschaft der Musikfreunde, Vienne.

Edition en préparation : Bureau de musique Mario Bois, 5 rue Jarry, Paris (10ème)

INFORMATIONS DIVERSES

o La Fondation de France au secours de la lutherie et de l'archeterie française

Au sein de la Fondation de France, Etienne Vatelot, luthier réputé a créé une fondation individualisée, cette fondation a pour objet d'aider et de soutenir la promotion de la lutherie française en accordant des bourses aux jeunes désirant s'initier à ce métier d'art et de tradition.

L'initiative de M. Vatelot a créé par ailleurs, la seule école de lutherie de France. La lutherie et l'archeterie françaises nées à Mirecourt au 17ème siècle florissantes jusqu'en 1936, connissent un déclin accéléré face à la concurrence industrielle allemande et japonaise.

Pour être luthier ou archetier, il faut commencer très jeune, 17 ans étant l'âge limite, avoir un don réél et beaucoup de patience, car un bon apprentissage peut durer 10 ans . . . l'Ecole de Lutherie de Mirecourt compte 20 élèves . . . plus de 250 demandes d'inscription lui sont adressées chaque année. Ces seuls chiffres sont éloquents. Les débouchés professionnels de ce métier d'art étant hélas très restreints, seuls les jeunes possédant un don tout à fait exceptionnel peuvent être engagés sur cette voie.
Fondation de France, 67, rue de Lille, 75007 Paris. Tél. : 544 04-36.

NEUVIEME CONGRES DE L'ASSOCIATION DES PROFESSEURS D'EDUCATION MUSICALE

Ce 9ème Congrès a été largement occupé par des travaux corporatifs, mais sa durée, plus importante qu'à l'accoutumée a permis aux participants de profiter de conférences et de visites d'un grand intérêt.

Le point fort du Congrès fut la présence, pendant deux jours, du Docteur CORNUT, spécialiste de la voix ; les sujets traités : la voix de l'enfant, la voix de l'enseignant, illustrés d'enregistrements sonores et visuels inédits ont permis de mieux comprendre les mécanismes de notre outil de travail ; pour une partie des congressistes, des séances de travail vocal ont concrétisé les propos du conférencier.

Un autre groupe a visité l'usine de pianos «RAMEAU», située près d'Alès ; grâce à l'amabilité des responsables de cette entreprise, qui ont guidé nos collègues toute une matinée et qui ont suivi les différentes phases de la fabrication et du réglage des pianos, ils ont pu se convaincre de la qualité de ces instruments, dont la compétitivité consacre la reprise d'une industrie qui paraissait voici cinq ans, condamnée dans notre pays.

Une autre demi-journée a été réservée à l'exposé par Serge CORDIER, ancien collègue reconverti en accordeur-réparateur, etd'unnouveau système d'accord des pianos. Deux instruments prêtés par la maison Rameau, et un clavecin Fontvieille ont permis des explications et des comparaisons éloquentes. Une visite de M. GERVAIS, Inspecteur pédagogique régional pour l'Académie de Toulouse fut l'occasion d'un échange d'informations concernant notre métier, nos collègues ayant exprimé leurs inquiétudes face à l'avenir de notre profession.

Un congrès de professeurs d'Education Musicale ne pouvant se dérouler sans musique, Jean BARREAUD, à la tête d'une chorale de bons lecteurs accompagnés d'un groupe instrumental, put mettre au point des extraits de «Didon et Enée» de PURCELL et les «quatrains valaisans» de Darius MILHAUD. Des visites du vieux Montpellier, commentées par des conférenciers des Monuments historiques donnèrent à ce congrès un caractère touristique du plus haut intérêt.

En ce qui concerne les travaux proprement dits du Congrès, des commissions étudièrent les sujets suivants :

- Rédaction d'une Charte de l'Education Musicale,
- Conséquences pédagogiques de la réforme du système éducatif,
- Les Ecoles Normales

Voici, très résumées, les conclusions de ces commissions:

1) **Charte de l'Education Musicale** : le texte, élaboré à partir de recherches effectuées dans plusieurs Académies, réaffirme le caractère fondamental de l'Education Musicale, qui implique l'enfant dans sa «totalité indivisible», à la fois sur le plan intellectuel, physique, psychique et social. Cette éducation, pour être efficace, doit s'exercer dès les premiers temps de la scolarité et ceci **sans interruption** jusqu'à la fin de la scolarité obligatoire. Elle implique une formation des maitres à un haut niveau : formation proprement dite et formation psycho-pédagogique.

2) **Conséquences de la réforme** : Un texte court, élaboré sous forme de motion, traduit l'inquiétude des collègues devant les objectifs de cette réforme qui les oblige à une animation superficielle, au détriment d'une éducation véritable, et conduit les enfants à une consommation passive de la culture.

3) **Ecoles Normales** : Dans l'immédiat : exigence d'une formation en trois ans des instituteurs, comportant une période de probation et de réorientation éventuelle.

A terme : formation en cinq ans au-delà du Baccalauréat. Réduction de la polyvalence du maitre unique au profit de la polyvalence d'une équipe pédagogique : ce qui implique qu'il y ait des maitres en surnombre par rapport au nombre des classes.

Les instituteurs sont titulaires d'un diplôme universitaire. Les Ecoles Normales sont des établissements départementaux à statut universitaire.

Un fascicule contenant les résultats des travaux du Congrès a paru en janvier 1978. Il est disponible au prix de f. 10.- Les collègues d'Education Musicale désirant s'inscrire à l'A.P.E.M.U. doivent s'adresser à la Secrétaire : Melle POULETTE Maryse, 6 Impasse Maciel, 77100 MEAUX. Ils recevront, en même temps qu'uns fiche d'inscription, le bulletin de rentrée 77-78, ainsi qu'un bulletin contenant les statuts et réglements de l'Association. Ils devront prendre contact avec le délégué régional de leur Académie, afin de pouvoir participer à des rencontres entre collègues ou des réunions de concertation pédagogique. L'inscription donne droit à la réception de 4 bulletins trimestriels et à la participation aux travaux des Assemblées Générales.

L'A.P.E.M.U.
Marcel Ponsin
Maryse Poulette

A.P.E.M.U. 7 avenue de Saint Ouen 75017 Paris - Président : Marcel PONSIN'152 Bd Déchos 93260 Les Lilas

L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

L'idée - Brigitte et Jean MASSIN sont les maîtres d'œuvre de cette Histoire de la Musique qui, par le livre et le disque, est le guide sans équivalent du fabuleux domaine de la musique à travers les âges.

Les auteurs et leurs collaborateurs ont réussi le tour de force d'offrir, sans rien concéder à la facilité, un ensemble à la fois simple et clair qui répond à toutes les exigences du cœur et de l'imagination.

Les disques - La sélection des 100 faces de microsillons va de Claudio Monteverdi à Edgard Varèse, de 1600 à 1945. Elle ne comprend que des œuvres intégrales enregistrées à partir de bandes originales. L'interprétation a été choisie minutieusement et ce n'est pas un hasard si l'on retrouve par exemple, Pierre BOULEZ - Michel CHAPUIS - THE DELLER CONSORT - Huguette DREYFUS - Leonid KOGAN - Josef KRIPS - Lorin MAAZEL - Bruno MADERNA - Charles MUNCH - Yves NAT - David OISTRAKH - Sviatoslav RICHTER - Lionel ROGG - Mstislav ROSTROPOVITCH - Carl SCHURICHT - Irmgard SEEFRIED - le QUATUOR VEGH - Blandine VERLET - Galina VICHNIEVSKAIA.

Les livres - Les deux premiers volumes étudient aussi bien l'évolution de la musique dans la vie sociale et le mouvement de l'histoire que celle des techniques. Ils nous livrent, avec la vie des musiciens, la marche du monde engendré par les artistes de toute discipline. Le troisième volume commente les 50 disques et comporte un répertoire sur des instruments et des termes musicaux. L'iconographie donne sa pleine mesure en reproduisant en quadrichromie, un grand nombre de tableaux inspirés par la musique.

Brigitte et Jean MASSIN

Entourés de Philippe Beaussant, écrivain, critique musical, créateur de l'Institut de Musique ancienne, Dominique Bosseur, chargée de cours à la Sorbonne, Jean-Yves Bosseur, compositeur, attaché de recherche au C.N.R.S., Michèle Reverdy, compositeur, assistante au Conservatoire National Supérieur, Marc Vignal, écrivain, membre de l'Académie Charles Cros et chargé de cours à l'Université Paris V, sont les meilleurs garants de cette production unique au monde.

Les quelques indications ci-dessus ne donnent évidemment qu'une faible idée d'un ensemble qui constitue, au plan musical, un événement majeur.

Renseignez-vous plus avant.



photo C. MASSIN

écouter...voir

3 VOLUMES ILLUSTRES
50 DISQUES EN 5 COFFRETS

VIVEZ L'EVENEMENT AVEC SERVICLUB MESSIDOR

Office Publicitaire de France

BON DE DOCUMENTATION GRATUITE à retourner à Serviclub Messidor - 13, Boulevard Bourdon, 75004 PARIS

Nom : .... Prénom : ....

Adresse complète : ....

.... LM

désire être documenté gratuitement sur l'Histoire de la Musique, de Brigitte et Jean Massin.

LES MUSIQUES ACTUELLES *

Paul PITTION
Professeur Honoraire

SUR D'AUTRES FORMES

Dans les sections musicales des Universités américaines, l'esprit de recherche préside aux travaux des musiciens ; ils suivent en cela le conseil donné il y a quelques années par le professeur John Becker dans la revue «Musique américaine» : «Le véritable créateur ne doit jamais se montrer satisfait. Sans cesse il doit chercher de nouvelles voies, car les chemins de la vérité ne se trouvent qu'en cherchant...»

Ainsi est née aux Etats-Unis la **musique répétitive**, récemment présentée en France sans grand succès. Elle part de sons déterminés, simples, uniques, de hauteur et d'intensité constantes résultant le plus souvent de fréquences électroniques; lesquels, après avoir fait l'objet de longues tenues à l'unisson dans leurs divers paramètres (hauteur, intensité, durée et timbre), sont ensuite associés à d'autres sons présentés de la même manière lors de séquences polyphoniques.

Dans une partition «répétitive», et dans sa conception la plus simple, on entend par exemple un accord à l'état fondamental établissant une tonalité définie, puis une ou plusieurs notes de cet accord longuement tenues, jusqu'à six ou sept mesures parfois, dans des intensités ou des timbres différents. Viennent alors s'y adjoindre d'autres notes appartenant soit au même accord, soit à des séries d'harmoniques plus ou moins éloignés des sons de l'agrégation fondamentale. L'ensemble de ces sons sur lesquels se greffent des rythmes répétitifs eux aussi, donne naissance à des structures qui sont soumises à des combinaisons improvisées par les exécutants. Un deuxième accord, puis d'autres seront ensuite exploités de la même manière. Ce n'est là, soulignons-le, qu'une manière parmi beaucoup d'autres de concevoir de la musique répétitive. Mais toutes celles que nous avons pu entendre présentent les mêmes caractéristiques générales, c'est-à-dire de longues tenues à l'unisson, des reprises avec des additifs improvisés ou des schémas musicaux nouveaux.

Membre de l'Ecole littéraire Fluxus qui prône un retour au dadaïsme, LA MONTE YOUNG semble avoir été l'initiateur de ce style dans son **Trio à cordes** daté de 1959. Mais sa réalisation la plus élaborée, la plus vaste surtout puisqu'elle peut durer toute une semaine et même plus, est une composition audio-visuelle sans noeud dramatique, **Dream House** («Maison de rêve»). Conçue dès 1964, elle constitue un environnement continu de sons électroniques et instrumentaux auxquels se mêlent par intermittences des sons vocaux additionnels émis par deux chanteurs et appartenant aux familles d'harmoniques issues des fondamentales produites par des générateurs ; lesquels, afin de créer une sorte d'«espace sonore» à plusieurs niveaux d'écoute pour cette «musique permanente», se trouvent situés en différents points de la salle. Interviennent, en plus, des sources lumineuses complétées par des mobiles tournoyants sur lesquels viennent jouer les couleurs. Le public se déplace au gré de sa fantaisie. Le tout fait songer à l'atmosphère des grandes surfaces commerciales.

Parmi les disciples de La Monte Young, relevons les noms de deux d'entre eux dont nous avons pu nous procurer des enregistrements. Ce sont : Terry RILEY, auteur de **Mescaline mix** («Panaché de mescaline», celle-ci étant un hallucinogène), et Philip GLASS (**Einstein on the beach**, «Einstein à la plage» ; **Music with changing parts**, «Musiques à parties changeantes»). Un jeune adepte américain de ce style nous a assuré qu'il s'agissait d'une des «formes révolutionnaires» que les musiques du futur exploiteront largement. Devant un simplisme aussi fastidieux, adopté récemment par certains groupes de pop music et par des metteurs en scène, on peut en douter ! En art, le dérisoire n'a pas de lendemains, même s'il s'affuble de modernisme.

INFORMATIQUE, MATHEMATIQUES et MUSIQUE.

Après les découvertes faites à partir d'appareils électroniques dans le domaine des sonorités, il était à prévoir qu'on en viendrait vite à les utiliser pour élaborer des formes musicales.

L'ORDINATEUR

Les premières expériences de composition avec ce cerveau électronique datent des années 1955. Elles ont eu lieu à l'Université de l'Illinois et sont dues à Hillet et Isaacson

* Voir EDUCATION MUSICALE N° 239 à 248

travaillant sur l'ordinateur Datatron, puis sur l'Illiac. Ces essais ont été consignés dans l'ouvrage **Experimental Music** (1959), puis présentés en 1963 aux Cours de musique de Darmstadt. La première oeuvre réalisée a été la **Suite Illiac** pour quatuor à cordes, dont l'intérêt n'est qu'historique.

Dans le domaine musical, les interventions de la machine sont déjà nombreuses. On peut les classer en trois opérations principales : celles qui analysent, celles qui composent celles qui interprètent. Les cybernéticiens poursuivent sans cesse leurs recherches, entre autres vers l'établissement d'un catalogue de thèmes musicaux, de procédés d'enseignement de la musique et l'invention de machines à décoder perfectionnées imprimant directement et éditant des partitions grâce à des «traceurs de courbes» et à des «imprimantes».

Voyons rapidement les plus courants de ces emplois actuels.

Avec l'ordinateur, instrument puissant d'investigation et de mémorisation, on peut procéder à des analyses très poussées de partitions mises sur fiches, appartenant à tous les genres et de toutes les époques ; et à partir de ces fichiers codés et mémorisés, établir des comparaisons, étudier l'évolution des styles, des formes, des timbres, et retrouver les sources des emprunts faits par les compositeurs. Il est toutefois un des points sur lesquels la machine ne pourra jamais éclairer l'analyste, celui des ressorts psychologiques ou sociaux qui ont motivé le compositeur et ont fait que son oeuvre est expressive. La technologie ne pourra jamais pénétrer la personnalité du créateur ni décrire l'état de grâce où il se trouvait quand il concevait sa partition ; ce sont pourtant là des points extrêmement instructifs pour l'interpréte ou le musicologue. Mais sans doute vaut-il mieux que l'artiste garde pour lui seul, ou pour quelques élus seulement, la clé du jardin secret où il puise son inspiration ?...

Autre possibilité : après avoir déterminé et codé les règles d'écriture caractéristiques d'un style ou d'un compositeur, on peut demander à l'ordinateur, en lui fournissant les matériaux nécessaires, la réalisation d'une partition conçue **A la manière de...** : par exemple, une fugue «à la manière de» J.S. Bach, du genre de la première du **Clavecin bien tempéré** ; ou de Ravel, d'après la deuxième pièce du **Tombeau de Couperin**. Mais ce ne sera jamais ni du Bach, ni du Ravel...

Toujours avec l'ordinateur, on peut analyser la structure physique d'un son simple ou complexe - on retrouve là une des préoccupations de VARESE -, ou d'un timbre d'instrument traditionnel ou électronique ; puis réaliser des synthèses sonores en vue de découvrir de nouveaux types de sources et de nouvelles familles de sonorités.

Enfin, dernière possibilité à avoir été en partie récemment réalisée par synthèse sonore digitale (le synthétiseur classique opérant par synthèse analogique), l'ordinateur peut aider à traduire et faire jouer une partition élaborée, grâce à des **convertisseurs** transformant les signaux de sortie de la machine en impulsions électriques ; lesquelles, après **filtrage** (le filtre sélectionne «à la demande» des fréquences et les amplitudes) et **amplification**, seront reçues en **signaux acoustiques** par les **hauts-parleurs**. Dans le même ordre d'idées, l'ordinateur peut être connecté directement à un ensemble d'appareils électro-acoustiques produisant des sons électroniques, afin de remplacer l'opérateur aux claviers de commande et de le libérer pour d'autres tâches.

Voyons maintenant, schématiquement, comment le musicien aidé par le technicien se sert de l'ordinateur pour composer. Notons au passage que les opérations effectuées sont à peu de choses près les mêmes que pour tout autre travail demandé à l'appareil : statistique, scientifique, mathématique, gestionnaire, etc... Au départ sont établies des **unités d'entrée**, des **symboles** groupant les **informations** nécessaires à l'élaboration de la composition. Ces données comprennent d'une part les structures générales de la partition envisagée, les raisonnements et les lois d'associations qui seront appliquées ; d'autre part les éléments musicaux représentés avec leurs **instants d'attaque**, avec les divers **paramètres de toutes les notes précisées par des fréquences** pour leur **heuteur**, des **temps horaires** pour leur **durée**, et des **amplitudes** pour leur **intensité** ; tous paramètres que la machine peut sans difficulté particulière emmagasiner, contrôler et gérer. Il est plus délicat en revanche de stocker et de simuler des timbres complexes.

La machine a aussi la possibilité, en cours de fonctionnement, d'opérer des choix parmi les matériaux qui lui sont fournis, de les filtrer et d'éliminer ceux que les règles ne peuvent régir ; et encore, grâce à des ordinateurs perfectionnés, d'opérer des **mixages numériques** en cours de réalisation. Il faut noter ici combien les **filtres** rendent des services, aussi bien dans la musique électro-acoustique que dans la composition avec ordinateur. Ils permettent en effet des **traitements de sons** multiples et variés, en éliminant par exemple, dans les aigus comme dans les graves, tout ce qui ne satisfait pas l'oreille du musicien. Celui-ci peut aussi prévoir différentes sources sonores, choisir parmi différents paramètres de sons, et même simuler des **parcours** différents comme pour la **musique aléatoire** : plusieurs solutions apparaitront alors à la «sortie». Grâce à tous ces éléments, ces règles, ces possibilités de «traitement», se trouvent établis **au départ les programmes d'ensemble et les sous-programmes** consignant, pour être ensuite **gérés**, toutes les instructions et tous les enchainements d'opérations confiées au cerveau électronique.

La **codification** est établie en **valeurs numériques** fixées sur **bande magnétiques**, d'après un **langage de programmation**. Précision, rapidité et possibilités multiples, telles sont les qualités indispensables que doit posséder tout langage,

car c'est de lui que dépend en grande partie l'efficacité du résultat. Les musiciens - ce fut le cas pour BARBAUD et XENAKIS notamment- ont d'abord employé des langages en usage dans l'industrie, notamment le **langage Fortran** qui convient parfaitement comme le **langage Algol** aux calculs scientifiques. Tout le spectacle audio-visuel du **Polytope de Montréal** (Xénakis) a été programmé en Fortran. On l'a sans cesse amélioré en vue de l'adapter plus précisément à la nature et à la diversification des multiples éléments musicaux et de lui donner le maximum de spécificité. Il en est résulté le **langage Music V** utilisant de manière concise et précise la notion de note, et capable d'échantillonner une très grande variété de sons avec leurs différents paramètres, grâce à ses deux niveaux de programmation. Le **langage Music X**, récemment établi à partir de Music V -lequel date de 1968- apporte de nouvelles possibilités. Music V, comme le convertisseur numérique et analogique d'ailleurs, surtout est dû à l'Américain Max MATHEWS, responsable scientifique à l'I.R.C.A.M. et aux Bell Telephone Laboratories.

Après traitement du programme par l'unité centrale, organe procédant aux successions de calculs, d'opérations, de décisions logiques et d'interdits la machine présente des **unités de sortie** constituant la partition codée, sans avoir pris une initiative quelconque, à moins que l'opérateur ou le compositeur ne soit intervenu en cours de route. On verra plus loin que les musiciens utilisant l'ordinateur peuvent être répartis en deux groupes principaux et distincts : ceux qui acceptent sans la retoucher la partition sortie de la machine (**composition automatique**), et ceux qui reviennent sur les résultats, ou ne demandent à l'ordinateur que de les aider dans l'élaboration de la partition (**composition assistée**). Les uns et les autres procèdent enfin au décodage des suites numériques, travail qui peut être plus rapidement effectué par un **convertisseur** procédant aux opérations inverses de celles de l'entrée, puis à une transcription en notation susceptible d'être utilisée par des interprètes.

Ainsi qu'il a été dit plus haut, on peut confier à l'ordinateur connecté à un **décodeur** automatique et, depuis cinq ou six ans seulement, à un **convertisseur**, le soin de décoder et d'interpréter la partition sortie de la machine. Le convertisseur est capable de passer directement des nombres aux sons. Mais cette conversion, en l'état actuel des connaissances que nous en avons, laisse non totalement résolus certains problèmes, notamment pour la précision dans la réalisation des sons en temps réel. D'autre part, la machine ne peut fournir qu'une exécution mécanique fixe et immuable ; impersonnelle aussi, alors que l'auditeur attend d'un interprète ou d'un chef d'orchestre qu'il présente une exécution à laquelle il apporte un peu de sa «poétique» et de son «tempo» intérieurs. De plus, la machine peut difficilement mémoriser et reproduire toutes les impondérables d'un timbre qui peut varier d'un instrument à l'autre. Les violonistes savent bien qu'un violon Amati italien ne sonne pas comme un Lupot-Nicolas français ou qu'un Stainer français, et qu'ils n'ont pas à respecter scrupuleusement les contraintes du tempérament dans les traits ascendants ou descendants. On n'a donc pas à craindre qu'un jour, la machine vienne à remplacer dans tous les cas le luthier, l'interprète ou l'instrument traditionnels. Cependant, on a fait récemment de grands pas dans la synthèse et la reproduction fidèles des timbres.

Signalons aussi les progrès étonnants réalisés par des chercheurs dans le domaine de l'analyse et de la synthèse du langage et de la voix : nous avons été absolument stupéfié par ce que nous avons entendu dans des laboratoires français ou étrangers. Il n'y a donc pas de raisons à priori pour qu'on ne parvienne pas bientôt à la même fidélité de reproduction polychrome de tous les timbres.

Parmi les divers emplois déjà nombreux et variés de l'ordinateur en musique, deux paraissent plus particulièrement intéressants : la **composition automatique et la composition assistée** ; nous allons les exposer rapidement. Mais auparavant, nous tenons à signaler à nos lecteurs que tous ces termes techniques dont nous avons été contraint de nous servir sont irremplaçables. Malgré notre volonté de rester le plus simple et le plus clair possibles , nous n'avons pu nous en passer totalement. On comprendra ainsi pourquoi il y a si peu de musiciens qui s'intéressent à ces procédés scientifiques de composition qui nécessitent la présence d'un technicien ; et pourquoi les mélomanes considèrent que ce n'est pas leur affaire (1). Mais il convenait tout de même qu'un éducateur musical soit au courant de ces techniques complexes sans avoir à recourir aux revues spécialisées françaises ou étrangères, dont l'hermétisme est bien déroutant.

LA COMPOSITION AUTOMATIQUE

Il s'agit d'une «composition musicale obtenue à l'aide de machines électroniques calculant automatiquement l'apparition d'évènements «sonores selon un programme établi préalablement». «**Automatique**, elle est caractérisée par le fait que les compositeurs qui la pratiquent acceptent telles quelles, et sans les retoucher, les partitions sorties de la machine : «Elle ne peut pas se tromper, disent-ils, puisqu'elle ne fait que manipuler la matière première que nous avons choisie et que nous lui fournissons, et n'obéir qu'aux ordres que nous lui donnons». On rencontre des musiciens **algorithmiques** aux Etats-Unis, en Hollande, en Allemagne et en Angleterre (**Computer Music**). Ils sont peu nombreux en France, le plus ancien étant Pierre BARBAUD (1911), auteur de deux ouvrages traitant de la question. Rappelons à ce propos les articles intéressants parus en 1973 dans cette Revue sous la plume de Mmes Baron-Planel, Bonin et Personnaz, et rendant compte de travaux effectués au cours d'un stage d'informatique à l'issue d'une conférence de P. Barbaud. De ce musicien, nous ne connaissons guère que les

Variations heuristiques et Credoc, ainsi que deux enregistrements : **French gagaku et Mu-Joken** (Dis. Barclay, 9950025).

D'autres musiciens n'acceptent pas systématiquement tout ce qui sort de la machine. Ils entendent en apprécier d'abord la musicalité. C'est le cas de Jean-Claude RISSET (1938) de l'I.R.C.A.M., auteur de **Dialogues**, belle partition pour flûte, clarinette, percussion, piano et bande sonore que nous avons fort appréciée lors de l'inauguration de la grande salle du Centre Beaubourg, J. Cl. Risset est aussi le «découvreur» des **sons paradoxaux**, basés sur des illusions acoustiques nées à partir d'associations de mouvements ascendants, descendants et de timbres. A l'I.R.C.A.M. encore est attaché Michel DECOUST (1936) qui, après avoir reçu au Conservatoire de Paris une formation pianistique, d'écriture et de direction d'orchestre, a d'abord collaboré avec BAYLE et REIBEL au Groupe de Recherche Musicale avant de s'intéresser à l'ordinateur. On lui doit **Distorsion** (1966) pour flûte, **Polymorphie** subdivisée en vingt sous-groupes, et tout récemment, réalisée à l'I.R.C.A.M., **Interphone** (1977), dont nous avons écouté la bande en février dernier. Il nous a semblé que cette partition constitue un nouveau jalon dans la manipulation de la voix. Le musicien va plus loin que KRENEK dans son oratorio de Pentecôte **Spiritus intelligentia sanctus**, que STOKHAUSEN dans le **Chant des Adolescents**, ou que SCHNEBEL dans les **Mundstücke**. Partant d'un poème que chante plus que ne déclame une cantatrice, le compositeur en tire divers éléments linguistiques, phonétiques ou rythmiques qu'il manipule ensuite comme des matériaux musicaux. On remarque dans cette partition une suite harmonique riche d'accords-timbre s'enchainant sans discontinuité. La recherche de belles sonorités se manifeste dans toutes les oeuvres de l'auteur.

EN DESCENDANT LE RHIN ALLEMAND *

..... DE SPIRE A DUSSELDORF .....

(Sites, légendes, souvenirs historiques, présences musicales)

par Suzanne MONTU.

En 1850, SCHUMANN compose sa **Symphonie rhénane** op. 97 en cinq mouvements, œuvre inspirée des fastes de la cérémonie de l'intronisation du nouvel archevêque qui impressionnèrent profondément son auteur, l'influence d'airs populaires rhénans y est manifeste, sans contredit. Au début de l'année 1867, BERLIOZ, au cours d'une tournée de concerts dirige à Cologne, fatigué, malade, il a un aspect fantomatique.

Le magnifique opéra est situé OFFENBACH-platz, car nul n'oublie que l'auteur de la Belle Hélène est un natif de la ville.

De Cologne détruite à 70 ou 90 % selon les quartiers, les architectes ont reconstitué ce qui pouvait être sauvé. Cologne, ce n'est pas seulement la cathédrale et la musique, c'est aussi une ville où moultes monuments du 13° au 16° s. nous émerveillent ; citons, en particulier, l'église des Saints-Apôtres, l'adorable Rathaus (l'ancien hôtel de ville) avec son porche Renaissance et sa tour gothique, le Gürzenich, salle de concerts dont, seule la belle façade du 15° s. a pu être restaurée.

Le Rhin joue aussi un rôle de premier plan dans cette cité très animée. Le fleuve y coule lentement ; la pente est très douce et l'onde paisible est un véritable miroir. Henri HEINE le chante dans **Intermezzo** N° 11 –3strophes) dont voici la première :

Im Rhein, im schönen Strome,
Da spiegelt sich in den Well'n,
Mit seinem grossen Dome,
Das grosse, heilige Köln.

Le Rhin, ce beau fleuve
Reflète dans son onde
Avec son grand dôme
La grande, la sainte Cologne.

Parmi les soixante-cinq poésies que comprend **Intermezzo**, SCHUMANN en retiendra seize dans son **Dichterliebe** (Amour de Poëte) op. 48. Le N° 6 du cycle sur les trois strophes de Heine est un chef-d'œuvre de majesté, de sensibilité et de tendresse qui se développe sur le rythme implacable du piano.

Mais, admirateurs de la ville, si vous voulez rester sur une impression inoubliable, traversez le fleuve, en été vers 5 ou 6 heures du soir, de l'autre rive, la cité aux cent tours et clochers, éclairée à contre-jour, se détache en ombre chinoise sur un ciel légèrement voilé. C'est une vision féérique.

Hélas, il nous faut regagner le bateau ; ce n'est pas trois heures mais trois jours qu'il nous faudrait demeurer ici.

Sans histoire, passant devant la petite ville moyennageuse de Zons, le bateau poursuit sa route entre des rives bordées de vertes et vastes prairies particulièrement appréciées des campeurs. En arrivant à DUSSELDORF, nous ne quitterons ni Henri HEINE, ni SCHUMANN, le poète y étant né, le musicien y ayant passé quatre des six dernières années de sa vie. Ce qui frappe dans cette ville détruite à 85 % pendant la dernière guerre et totalement reconstruite, c'est sa somptuosité, sa richesse, son urbanisme d'un modernisme sans outrance, ses parcs magnifiques et aussi l'élégance de ses vitrines. Ville des banques, siège d'une des premières bourses d'Allemagne, ses grands buldings abritent les administrations des centres industriels rhénans. Le bassin de la Ruhr est proche, le plus grand port industriel fluvial européen, Duisbourg (Duisburg) n'est qu'à 37 km.

La vie musicale a été intense au siècle dernier à Dusseldorf. En 1833, l'administration municipale fait appel à MENDELSSOHN pour diriger le Festival du Rhin, il a 24 ans. Son autorité enthousiasme le public et l'orchestre, on le retient, il est nommé Directeur de la musique. Disposant de chœurs, il compose à leur intention, son premier oratorio **Saint-Paul**, Sa réputation dépasse alors les bords du Rhin, Leipzig va faire appel à lui.

Toutefois c'est le souvenir de SCHUMANN qui est très vivant dans la cité : Ecole de musique Robert Schumann, statue, rue, commentaires des guides-interprètes, tout concourt pour qu'aucun visiteur ne puisse oublier qu'il est une des gloires les plus éclatantes de Dusseldorf. Nommé Musikdirektor à l'automne 1850, il est accueilli chaleureusement par les autorités officielles. L'orchestre est excellent ; et Schumann compose dans une certaine euphorie - n'est-il pas au bord du Rhin , le fleuve «sacré» comme il disait naguère ? Coup sur coup, il écrit le Concerto pour violoncelle, la 3è Symphonie, déjà citée à propos de Cologne ; il remanie profondément sa **Symphonie en ré mineur** dont la première version date de 1841. Malheureusement sa quiétude n'est pas parfaite, tant s'en faut. Lucidement, il se rend compte d'un certain manque d'expérience dans la direction d'orchestre, il ne retrouve pas auprès du public et des musiciens le «courant» qui existait entre eux et Mendelssohn. Malgré les doutes qui naissent, 1851 et 1852 seront des années fécondes : **Pélerinage de la Rose, Musique de chambre, Manfred.** Le fidèle ami Liszt vient à Dussel-

* Voir EDUCATION MUSICALE, Janvier, Mars et Avril 1978.

dorf et discute de la partition de Manfred, des retouches y sont apportées et Liszt créera l'œuvre à Weimar le 13 juin 1852. Robert et Clara doivent assister à cette «première». Hélas Schumann tombe malade pendant le voyage qu'il devra interrompre. C'est le premier signal d'un long calvaire qui durera quatre ans, entrecoupé d'accalmies de 1852 à 1854.

Conduire l'orchestre est une épreuve de plus en plus pénible, la qualité des exécutions décline, il dirige de moins en moins, et, à l'automne 1853 il abandonne définitivement son poste. Pendant quelques mois, l'absence de soucis et de tracas semblent bénéfique pour sa santé physique et mentale ; seuls subsistent des troubles de la parole et de l'ouïe. En cette année 1853, un jeune homme de 20 ans, inconnu entre en relation avec la famille Schumann, c'est Brahms. Enthousiasme réciproque, bonheur, la joie de vivre revient, une profonde amitié, des goûts communs lient les trois personnages. Malgré cette nouvelle présence Schumann s'adonne au spiritisme avec une ardeur inquiétante. Au début de l'année 1854, les hallucinations auditives se multiplient en s'amplifiant, les crises deviennent toujours plus violentes et fréquentes laissant le malade dans un état de total épuisement.

Trompant la surveillance des siens, à l'aube du 27 février, il sort discrètement, va jusqu'au pont du Rhin et saute dans le fleuve. Des bateliers sauvent un véritable fantôme. Le 4 mars il entre à l'asile d'Endenich près de Bonn où il mourra le 29 juillet 1856. Pendant ces dix-sept mois, le violoniste Joachim et le jeune Brahms se rendront auprès de lui évitant à Clara de trop pénibles instants face à cet être cher dont la déchéance physique et intellectuelle est difficilement soutenable.

Les obsèques eurent lieu à Dusseldorf. N'abandonnant pas Clara,Brahms, pendant les mois qui suivirent habita un appartement dans la même maison, puis dans une rue voisine avant de se fixer à Bonn.

SCHUMANN, le compositeur romantique le plus représentatif du tempérament allemand, nous accompagnait dès les premières heures à Heidelberg, Schumann est encore présent lorsqu'à Dusseldorf nous abandonnerons la grande voie d'eau. Coïncidence sans doute mais coïncidence heureuse.

Le Rhin, grande artère de communication internationale qui baigne quatre pays, le Rhin «Allemand», spécifiquement «Allemand» s'étend seulement sur la zone que nous avons essayé de vous faire découvrir, malgré de très nombreuses lacunes inévitables.

Les multiples aspects de l'âme germanique, sa sentimentalité, sa «Zärtlichkeit» (13), son exubérance un peu turbulente, son dynamisme et sa puissance s'expriment en cette vallée infiniment variée que hantent les légendes, qu'habitent les souvenirs des génies de la musique et de la littérature, où burgs ancestraux, vieux villages accueillants, palais baroques, cités animées, contextes industriels alternent ou voisinent. Ce Rhin «Allemand» si attachant qui nous séduit, l'enfant de Dusseldorf, Henri HEINE, le chante de toute son âme en ce beau sonnet dédié à Jean-Baptiste Rousseau :

Dein Freundesgruss konnt' mir die Brust erschliessen,
Die Dunkle Herzenskammer mir entriegeln;
Ich bin umfächelt wie von Zauberflügeln,
Und heimatliche Bilder mich begrüssen.

Den alten Rheinstrom seh'r ich wieder fliessen,
In seinem Blau sich Berg und Burgen spiegeln,
Goldtrauben winken von den Rebenhügeln,
Die Winzer klettern und die Blumen spriessen.

O, könnt' ich hin zu dir, zu dir, Getreuer,
Der du noch an mir hängst, so wie sich schlingt
Der grüne Efeu um ein morsch Gemaüer.

O, könnt' ich hin zu dir und leise lauschen
Bei deinem Lied, derweil Rotkehlchen singt
Und still des Rheines Wogen mich umrauschen.

Au salut de l'âme, mon cœur s'est éveillé,
Et mon âme obscure s'est ouverte toute grande ;
J'éprouve comme la caresse d'ailes magiques,
Et des images du pays natal me saluent.

Voici le Rhin, le fleuve vénérable ;
Monts et castels se mirent dans ses flots bleus,
Les raisons d'or scintillent sur les côteaux,
Où les vignerons s'affairent, où les fleurs s'épanouissent.

Ah ! pouvoir être près de toi, ami fidèle,
Toi qui me reste attaché comme le lierre vert
Qui s'agrippe à un mur croulant.

Ah ! pouvoir être près de toi ! en silence j'écouterais
Tes vers, bercé par le chant du rouge-gorge
Et par le doux murmure des flots du Rhin

(14) p. 246-247

Si cette descente du Rhin a été un enchantement, elle nous a laissé un regret en raison de sa fugacité mais elle a fait naître une espérance : celle d'un pélerinage aux lieux privilégiés de cette vallée rhénane où naquirent, vécurent ou séjournèrent quelques grands de la musique. Découvrant demeures, décors, objets qui leur furent familiers ; contemplant portraits, manuscrits, instruments de musique personnels, nous essaierons, en notre imagination, de les faire revivre dans leurs cadres de jadis, afin de mieux saisir quelques aspects de leur personnalité et partant d'être plus sensibilisé à leurs œuvres.

13) Zärtlichkeit : tendresse, délicatesse, difficilement traduisible.

14) Henri HEINE : **Livre des chants** tome II traduction de Albert SPAETH , éditions MONTAIGNE, 13 quai Conti - Paris.

J.S. BACH

Passion selon St Mathieu

Air n° 58
pour soprano, flûte obligée et 2 hautbois (1)

« On ne peut plus vivre de frigidaires, de politique, de bilans et de mots croisés.... on ne peut plus ! On ne peut plus vivre sans poésie, couleur, ni amour».
Ant. de Saint-Exupéry

On connait la place qu'occupent les Airs des Passions, chez Bach : dans l'encadrement monumental du premier et du dernier Choeurs, entre les Récits narratifs, les Choeurs de foule et les Chorals, commentaires émus de l'âme chrétienne, s'inscrivent les Airs chantés, accompagnés d'un instrument «obligé», et de l'habituel «continuo» - clavecin et gambe avec quelques instruments concertants.

L'Air 58 de St Mathieu, présente, lui, une physionomie originale. L'unique soutien harmonique de la flûte obligée associée à la voix de soprano est confié à deux hautbois, instruments de tessiture élevée ; en sorte qu'un timbre d'une légèreté et d'une transparence incomparable en résulte, correspondant bien à l'idée de tendresse infinie -**Liebe**-amour «allant jusqu'à la mort», qui anime tout l'Air.

Le «Musicien-poète» (2) qu'est Bach, à qui le sentiment des paroles et jusqu'à l'expression du mot, dictent souvent la figuration musicale de ses motifs, choisit toujours avec intention le timbre de l'instrument accompagnant. C'est le cas ici, où la douceur de la couleur instrumentale, le déroulement conjoint des premières courbes mélodiques descendant parallèlement, le rythme égal et tranquille, l'harmonie de tout repos, créent une sorte de sécurité mystique au départ. (3) Ex. 1.

Mais le texte est toujours roi chez Bach. Et celui qui nous occupe ne parle pas que d'amour. Ecoutons le :

«Aus Liebe, will mein Heiland sterben,
von einer Sünde weiss er nichts.
Dass das ewige Verderben
und die Strafe des Gerichts
nicht auf meiner Seele bliebe,
aus Liebe, will mein Heiland sterben,
von einer Sünde weiss er nichts.

«Par amour, veut mourir mon Seigneur,
d'un péché, il ne sait rien.
Pour que la nuit éternelle
et la punition de la justice
ne demeurent pas sur mon âme,
par amour, veut mourir mon Seigneur,
d'un péché il ne sait rien.

La mort y est présente, et toute l'inspiration du musicien semble reposer essentiellement sur les deux mots-clés qui figurent dans le premier vers : **Liebe**, amour, et **sterben**, mourir.

Le miracle tient à ce que le Thème unique du morceau, la belle longue phrase de 14 mesures, 1-14, émise d'un seul souffle par la flûte dans le Prélude, contient à elle seule, dans la richesse de sa structure même, la double désignation de ces deux expressions opposées. Et cela, remarquons-le tout-de suite, par la vertu de la seule musique, puisqu'aucun mot n'a encore été prononcé ; la voix se fera entendre

---

1. *Hautbois de caccia : de chasse. Ténor dans la famille des hautbois (alto : hautbois d'amour; basse : basson), Bach l'écrit indifféremment en fa ou en ut. Notre cor anglais est son successeur, et le remplace dans nos orchestres. Multiples modifications par les luthiers de différents pays.*
Sa couleur chaude est particulièrement apte à donner à ce morceau sans basse le caractère de vision mystique, détachée de la terre. Employé comme le cor de chasse dans les chasses des Seigneurs (Note communiquée par Fritz Münch).
2. *Cf. «Jean Sébastien Bach, le musicien-poète», par Albert Schweitzer. Edit. Breitkopf et Costallat.*
3. *Nous souhaitons que le lecteur puisse suivre nos commentaires musique en mains, faute de quoi une certaine aridité s'ensuivrait fatalement.*

plus tard. Il faudra revenir à l'étude détaillée de ce chant, à la fois tendre et poignant, pour en relever les deux aspects, et le saisissant symbolisme.

Relisons notre petit poème. Tout de suite y apparait la correspondance entre les deux premiers et les deux derniers vers, identiques, séparés par un passage central expliquant la raison de cette mort par amour. La forme ternaire du texte suscitera, à n'en pas douter, une forme ternaire corrélative de la musique : mes. 14,15 à 36 (4) - 36 à 45 - 46 à 62. Or, ce triptyqte intérieur, 14-62, - partie chantée seule pourvue de paroles explicites - , se trouve encastré entre le Prélude instrumental initial, 1-14, et le Posthude instrumental concluant (Da capo obligato) 63-75. Entre les deux montants égaux de ce portique qui n'est en équilibre qu'avec lui-même, s'inscrit le tryptique central, partie médiane donc d'un vaste triptyque général. Ex. 2.

Ex. 2 I 1-14 Prélude instrumental. Thème complet.

II { A - 14,15 - 36 / B - 36 - 45 / A - 46-62 } Air chanté

III 63-75 Posthude instrumental. Thème complet.

La musique obéit nécessairement à ses propres lois. Or, merveille est de constater que la structure musicale et la structure poétique vont s'adapter très exactement l'une à l'autre. Ex. 3

Ex. 3 I 1-14 - Prélude instrumental au ton principal stable : la mineur. Thème complet, flûte.

II Air chanté {
A - 14,15 à 36(4) **2 vers** : «Aus Liebe» Exposition du Th. à la flûte au ton principal stable, la min.→vers le relatif Ut maj.
B - 36-45 **3 vers** explicatifs. Développement modulant des éléments thématiques, en Ut, puis par FA, Si bémol, sol, → ré.
A. 46-63 **2 vers** : «Aus Liebe»... Réexposition du Th., d'abord à la S.D. ré min. brièvement ; puis au ton principal la min. stable. Conclusion à 62.
}

III 63 -75 Posthude instrumental au ton principal stable, la min. Thème complet, flûte.

Une importante remarque s'impose à l'examen : le Thème mélodique du morceau confié intégralement à la flûte dans le Prélude et le Posthude restera l'apanage exclusif de l'instrument «obligé» . La voix ne se le verra confié à aucun moment. L'intervention du chanteur, dialoguant incidemment avec la flûte, (mes. 16), n'est en fin de compte que le support des paroles, le «porte-verbe» (5), qui va révéler par des mots en intime accord avec la musique, ce que celle-ci s'est chargée d'exprimer toute seule, dès le départ.

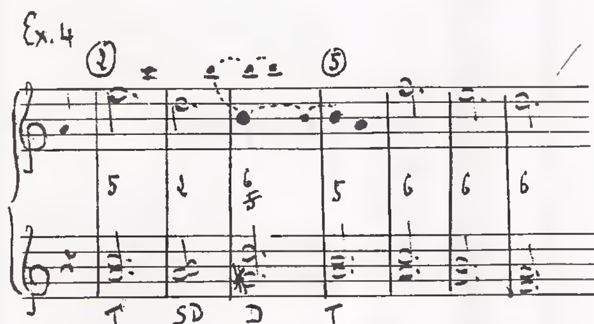
Et voilà le moment venu d'entrer dans l'intimité de ce chant, l'un des plus beaux de Bach. Ex. 1.

De quels moyens va disposer la musique pour peindre la ferveur et la quiétude de l'Amour, cet amour suprême, qui va «jusqu'à la mort»? Peut-être de la pure sécurité d'une 5te juste, la-mi, mes. 1-2, (6), Tonique Dominante qui ouvre le chant (7). Peutêtre aussi de la régularité permanente d'un rythme métrique de 3 noires par mesure et d'un rythme harmonique d'un accord... par mesure, de l'installation immédiate des fonctions maitresses du ton : Tonique, S. Domin. et Domin... de la succession de dessins parallèles,.
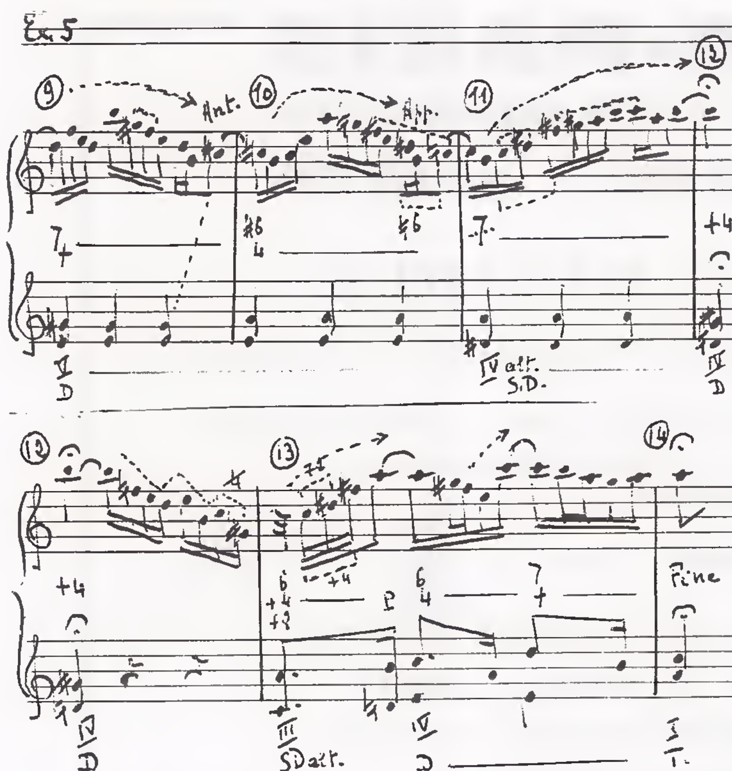
---

4. *On verra que la section B, 15-36, pourrait tout aussi bien être 15-29, le nouveau ton, UT maj., étant déjà établi à 29.*
5. *Cf. : «Gabriel Fauré» par Ph. Fauré-Frémiot, édit. Albin Michel 1957, page 72 : « Fauré dispute à la voix son prestige d'instrument-solo; elle est le «porte-verbe», elle ne mène pas un jeu à part ».*
6. *Notre numérotage des mesures compte toujours 1 pour une mesure incomplète d'anacrouse, donc 2 sur la 1ère barre de mesure.*
7. *Affirmation tonale dont Bach est coutumier : Passacaille et Prélude en la min. pour orgue... Fuge VIII du Clavier bien tempéré, 1er livre ; Concerto en ré min. pour 2 viol. et clav. Concerto en la min. pour violon, etc... etc...*

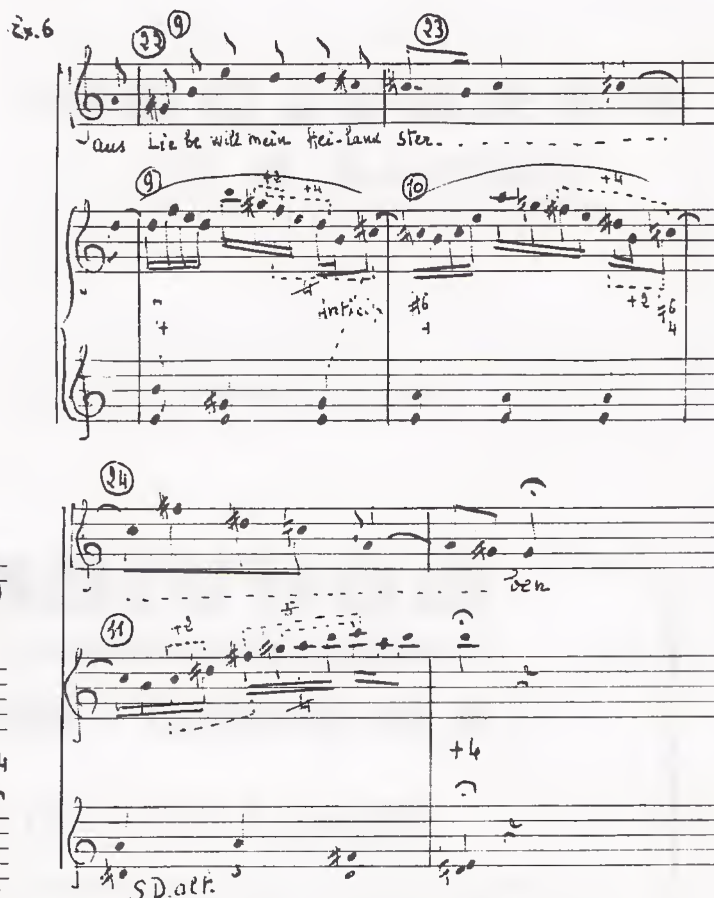
et surtout sans doute de relations conjointes mélodiques sur les degrés normaux de l'échelle tonale. Ex. 1. Car, ne nous y trompons pas, les écarts de sixtes des mesures 2 et 3, et les petites arpèges des mesures 5,6,7,8, ne sont que l'ornementation passagère d'une ligne parfaitement conjointe (8) Ex. 4



A partir des mes. 9, 10, 11, 13, vont surgir des altérations, du chromatisme 10,11,12' des courbes nouvelles : 11, montante, 12 brisée ; des intervalles augmentés ou diminués, 11,12,13, des valeurs inconnues, 13... Une signification nouvelle s'attache à ces perturbations qui surtendent le potentiel expressif donr s'enrichit la phrase, sans perdre son unité. Ex. 5.



La preuve éloquente en sera faite lorsque la voix, alors intervenue, prononcera le mot «**sterben**» - mourir - mes. 20, puis plus longuement mes. 23 et 24, au moment même où la flûte porteuse du Thème fera reparaitre à profusion, 22, 23,24, les quartes et secondes augmentées, quinte diminuée, auxquelles le chant accompagnateur mêlera les siennes. Ex. 6



Remarques. *Notons encore la brusque immobilisation de la voix sur 6 croches répétées avant la première apparition du mot «sterben», mes. 20; puis sa disparition totale, 20-21, et sa réapparition tourmentée, disjointe, chromatique, altérée, 22-25. Egalement, l'anticipation hardie du do dièse sur harmonie de Dom., mes. 22 (9 du Prélude); et la 5te dim. sur la triple négation qui suit le mot « Sünde » - péché - mes. 26,27.*

La musique, on le voit, illustre intimement toutes les intentions poétiques, et les mots eux-mêmes en acquièrent un singulier relief. Ce sont bien les impérieuses nécessités de l'expression qui ont motivé ces profils diversement ouvragés.

8. Cf dans le Tome II de «l'Harmonie vivante» : De l'analyse harmonique à l'interprétation», ce qui est dit des «mélodies harmoniques», p. 75 et 123. Voir aussi dans le supplément du I.II l'analyse de l'ornementation mélodique dans l'Andante du Concerto italien de Bach.

Dirons-nous qu'à notre sens, le symbolisme va plus loin encore ? L'amour est si grand qu'il prend tout sur lui, il accepte de mourir «pour que je ne meure pas»... S'il englobe l'inévitable mort, c'est en la dominant : un seul Thème réalise cette fusion mystique. L'âme chrétienne de Bach lui a inspiré en cet Air l'une de ses plus belles pages.

EXAMENS ET CONCOURS

CERTIFICAT DE MUSICOTHERAPIE

FORMATION

Conditions d'admission

– ouvert à la Formation Permanente,
– Etudiants bacheliers ou non (àdéfaut, justification d'études secondaires).
– SELECTION A L'ENTREE :
  . entretien préalable : Docteur VERDEAU-PAILLES
    Jean–Marie GUIRAUD-CALADOU
  . test de réceptivité
  . audiogramme
  . test actif
  . bilan psychomoteur

Population concernée

– Musiciens - Psychiatres - Psychothérapeutes - Psychologues
– Infirmiers psychiatriques - Psychomotriciens - Educateurs spécialisés
– Kinésithérapeutes - Orthophonistes - Arthérapeutes - Enseignants.

Unité de valeur

– 1/ Unité de valeur 1 (UV1)	:	Psychologie
– 2/ Unité de valeur 2 (UV2)	:	Neurologie, psychiatrie
– 3/ Unité de valeur 3 (UV3)	:	Musicothérapie réceptive. Formation à la relation et technique d'écoute avec participation.
– 4/ Unité de valeur 4 (UV4)	:	Musicothérapie active — Formation à l'animation et techniques psychomusicales actives.
– 5/ Unité de valeur 5 (UV5)	:	Unitiation à la psychothérapie de groupe
– 6/ Unité de valeur 6 (UV6)	:	Formation musicale
– 7/ Unité de valeur 7 (UV7)	:	Stages pratiques hospitaliers

Obtention du certificat d'enseignement spécialisé de musicothérapie
– C. E. S. M. –
Obtention des UV 1, 2, 3, 4, 5, 6, validés.

Diplôme de musicothérapeute
Les UV 1, 2, 3, 4, 5, 6, plus l'UV 7, et soutenance d'un mémoire sur terrain de stage.

Enseignement
Université Paul Valéry de MONTPELLIER
U.E.R. 9 Psychologie Clinique

– UV1 : MONTPELLIER (sur 1 année au choix)
– UV2 : LIMOUX – MONTPELLIER et autres (2 années)
– UV3 : LIMOUX (2 années)
– UV4 : LIMOUX (2 années)
– UV5 : MONTPELLIER (Stage sur 1 année)
– UV6 : MONTPELLIER – LIMOUX (sur 3 années)
– UV7 : LIMOUX (et autres à étudier) — présence permanente (6 mois)

Equivalence des UV

— UV1 : psychologues et étudiants licenciés — psychiatres — internes titulaires du CES 1ère année validée — Psychomotriciens diplômés d'Etat — Infirmiers psychiatriques.

— UV2 : Psychiatres — Neurologues — Infirmiers Psychiatriques — Infirmiers D.E. + 1 année de psychiatrie — Psychomotriciens D.E. — Psychologues cliniciens — Internes en 3ème année C.E.S.

— UV3 : titulaire du diplôme de technicien psychomusical.

— UV4 : pas d'équivalence.

— UV5 : pas d'équivalence, sauf justification de participation antérieure à un psychodrame.

— UV6 : Lauréats des conservatoires (1, 2 prix, 1er et 2ème accessits, 1ère médaille ou niveau équivalent après contrôle de connaissances).

— UV7 : pas d'équivalence.

Parallèlement à ces équivalences, les Chargés de cours pourront dispenser de présence aux cours les étudiants justifiant une formation à l'U.V. concernée sous réserve d'un contrôle de connaissance en fin d'année.

Chargés de Cours

— UV1 :

— UV2 : les psychiatres chargés de séminaires

— UV3 : Mr GUIRAUD-CALADOU - Docteur VERDEAU-PAILLES (et collaborateurs)

— UV4 : Mr GUIRAUD-CALADOU (et collaborateurs)

— UV5 : Docteur BRUERE-DAWSON

— UV6 : Mr GUIRAUD-CALADOU et Directeurs conservatoire

— UV7 : Docteur VERDEAU PAILLES

Durée de l'enseignement

3 années minimum.

Fréquence des cours

A déterminer avec Chargés de cours à la rentrée universitaire.
UV3 — 4 sous forme de séminaires.

Programme

— UV1 - Psychologie clinique - Développement de l'enfant - Information sur tests psychologiques (voir programme des éducateurs — à réétudier).
  . durée : 1 année,
  . nombre d'heures : à préciser.

— UV2 - Neurophysiologie - Neuropathologie - Psychiatrie -
  . 2 années : — 1ère année, sémiologie
  — 2ème année, pathologie mentale (programme des infirmiers 1ère et 2ème année).
  . nombre d'heures à préciser.

— UV3 - Musicothérapie réceptive et formation à la relation
Les techniques d'écoute avec participation - musicothérapie individuelle, de groupe, de détente, les tests.
  . 50 heures sur 2 années.

— UV4 - Musicothérapie active et formation à l'animation - individuelle, de groupe, le test.
  . 50 heures en 2 années.

— UV5 - Psychodrame : jeu de rôles - dynamiques de groupe, etc....
  . sur stages au cours des 3 années d'études.

— UV6 - Lecture d'une partition simple en clé de sol - Formation de l'oreille (reconnaissance des sons, des durées - Apprentissage de 2 instruments (notions élémentaires sur 3 années) - Histoire de la musique.

— UV7 - Stage intra-hospitalier - travail pratique avec malades.
Mémoire de diplôme sur travail terrain de stage.
  . 6 mois après obtention des UV1 à 6.

INFORMATIONS DIVERSES

o **Musique et Culture. Stage de Pédagogie musicale CARL ORFF**

Organisé à l'intention des membres de l'enseignement, des professeurs d'éducation musicale, des responsables et animateurs d'Ecoles de Musique, de groupes de jeunes et de chorales, ce stage sera dirigé par Jos WUYTACK, qui a déjà animé de nombreuses sessions de «Musique et Culture».

Ce quatrième degré fera largement appel à l'activité et à la créativité des participants. Au travers de nombreux exercices pratiques et ateliers d'expression corporelle, il permettra un approfondissement des connaissances pédagogiques, ainsi que des problèmes de formation rythmique, mélodique, harmonique, d'orchestration et d'improvisation.

Du samedi 10 juin 1978 (9heures) au lundi 12 juin 1978 (17 heures) : Maison Régionale de la Musique, 68160 Sainte Croix-aux-Mines (Haut-Rhin). INSCRIPTIONS : à adresser à «Musique et Culture», 15, rue Hechner - 67000 Strasbourg. Tél. : 31.03.22 — Une attestation de stage sera délivrée à l'issue de la session.

o **AVIS DE CONCOURS**

La Ville de **Saint-Malo** recrute pour la prochaine rentrée scolaire, par voie de concours sur épreuves ou par voie de mutation :

— Sept professeurs de musique à temps complet pour les disciplines suivantes : 1. violon + violon alto * 2. violoncelle + solfège * 3. clarinette 4. hautbois + solfège * 5. trompette + solfège * 6. trombone + tuba + solfège * 7. piano.

Les candidatures accompagnées d'un curriculum vitae devront être adressées à Monsieur le Maire de Saint-Malo (Direction des Services Administratifs - Personnel) **avant le 20 juin 1978.** Le concours aura lieu au cours de la première quinzaine du mois de juillet 1978.

La Ville de **Saintes** organise soit un concours sur titres, soit un concours sur épreuves à défaut de candidatures au concours sur titres, les 26 et 27 juin 1978, en vue du recrutement d'un professeur de solfège, et un concours sur épreuves les 28 et 29 juin 1978 en vue du recrutement d'un professeur de danse, pour le Conservatoire Municipal de Musique.

Les dossiers de candidatures devront être adressés avant le 20 juin 1978 à Monsieur le Maire- Hôtel de Ville - 17107 SAINTES CEDEX.

Tous renseignements peuvent être demandés à Monsieur le Maire - Hôtel de Ville - ou à Monsieur le Directeur du Conservatoire Municipal - 6, Place de l'Abbaye aux Dames 17100 SAINTES. Tél. : (46) 93 50 80.

o **Ville de LONS-le-SAUNIER (Jura)**

Concours pour le recrutement d'un Professeur de violon au Conservatoire Municipal de Musique. 20 heures hebdomadaires . Epreuves le 30 juin 1978. Candidatures et curriculum vitae avant le 20 juin. Renseignements : Conservatoire, 4, Place Perraud 39000 LONS LE SAUNIER, Tél. : (84) 24.21.22.

o **Fédération des œuvres laïques**

Musique ancienne baroque — Cours de Musique d'ensemble. Travail en formation de Musique de chambre par petits groupes. (trios - quatuors) Mûsique française, musique allemande.

Tous renseignements : F.O.L., Service culturel, 20, rue François Garcin, 69423 LYON CEDEX 3.

LA COBLA CATALANE

par
Jean GAUFFRIAU
Conseiller pédagogique d'Education musicale

Accompagnement par batteries, arpèges et dessins divers

La contrebasse pizzicati et le Fiscorn 2 staccato, ainsi que le tamboril donnent de la légèreté à cette batterie.

* Voir EDUCATION MUSICALE Novembre 1977 et Janvier 1978

"Alba" J. Roca Delpech

Ex 19

Le Fiscorn 2 et la Contrebasse en octaves, et la Ténora 2 et le Tible (excellente doublure à l'unisson pour les traits en détaché) se partagent les arpèges.

Ex 20

"Per tu ploro" P. Ventura

Chant de ténora accompagné par les cuivres en notes répétées et tenues d'une part, le dessin secondaire des tibles et du flaviol d'autre part.

Ex 21 "L'Empordà" E. Morera

Le chant de ténora est ici accompagné par les guirlandes du flaviol, les tenues en octaves des 2ème Tible et Ténora et les notes répétées des Fiscorns et Contrebasse.

Ex 22 "Sota el mas ventós" J. Bonaterra

Dessin secondaire très solide (Tén 2, Trp 1-2 et Fl à 28 octaves) équilibrant le chant en octaves Tén 1, Fisc 1.

Rôle des cuivres dans l'accompagnement

Ex. 23 "Cavalleresca" J. Serra

Comme le montrent les divers exemples déjà donnés, l'accompagnement échoit généralement aux cuivres et à la contrebasse, s'opposant au timbre des bois (tibles et ténoras). Il arrive parfois que la 2ème Ténora soit associée soit aux trompettes ,soit aux fiscorns, soit à l'ensemble des cuivres sous forme de tenues ou de notes répétées. Dans tous les cas, elle se fond aux autres instruments de façon satisfaisante.

Afin de permettre aux exécutants de se reposer de temps en temps, il est prudent de prévoir une certaine alternance des diverses combinaisons dont voici un exemple tiré de « Cavalleresca » de J. Serra.

L'accompagnement du chant de ténora est confié successivement à (Trp 2) (Fisc 1-2) puis (Trp 1) (Trb et Fisc 2)

puis (Trp 2) (Trb) (Fisc 1) puis (Trb) (Fisc 1-2) , la Contrebasse,
qui n'a pas de problèmes de souffle, assurant en permanence la partie grave.

b) La mélodie

Divers exemples de solos de Tible et de ténora ayant déjà été donnés dans la présentation des instruments de la cobla, nous étudierons d'emblée quelques cas de mélodies confiées à plusieurs instruments.

* Instruments à l'unisson.

Ex 24 "Sota els nos ventos" J. Bonaterra

La doublure de deux instruments à l'unisson peut avoir pour but un renforcement de la sonorité (s'il s'agit de deux instruments de même timbre) ou l'obtention d'un nouveau timbre mixte tout en renforçant la sonorité (dans le cas de deux timbres différents.

Voilà un exemple d'un de ces timbres composites (ténora et fiscorn) ici d'un très bon effet dans la nuance piano.

* Instruments en octaves :

Ex 25 "Cavalleresca" J. Serra.

Compte-tenu de son timbre et de sa faible puissance dans le grave et le médium, le flaviol double souvent à l'octave ou à la double octave sans inconvénient. Voici un curieux exemple de doublure du Fiscorn par le flaviol à la triple octave, d'un excellent effet dans ce passage lié.

La doublure Trompette (avec ou sans sourdine) et flaviol à la double octave est également utilisée avec bonheur (voir exemple 11).

Ex 26 "Baixant de la font del gat" E. Morera

La chanson populaire «Baixant de la font del gat » est confiée aux deux tibles et à un trompette à l'unisson doublés par le flaviol à deux octaves, et le solide contrepoint de croches (d'une écriture remarquable dans sa simplicité) aux deux Fiscorns (à l'unisson ou en octaves) et à la contrebasse.

Ex 27 "Angelina" J. Bou.

nOtre discOthèque

Jean MAILLARD

o **Flûtes du Rajasthan - 33/30 LE CHANT DU MONDE C.N:R.S. MUSÉE DE L'HOMME LDX 74645 st/mono.**

o **Ethiopie : Polyphonies des Dorzé - 33/30 LE CHANT DU MONDE C.N.R.S. MUSÉE DE L'HOMME 74646 st./mono.**

René Audé, Directeur des Relations extérieures et de l'information au **Centre National de la Recherche Scientifique** et Gilbert Rougé, Directeur de recherche chargé du Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme diffusent les deux premières réalisations du **S.E.R.D.D.A.V.** (Service d'Étude, de Réalisation et de Diffusion de Documents Audio-Visuels) en collaboration avec **LE CHANT DU MONDE.** Il s'agit d'inaugurer une série dont l'intérêt n'échappera à aucun de nos lecteurs, et qui propose des **Traditions musicales des Cinq continents.** Cette collec— tion s'impose, dès ces deux premiers microsillons, par leur triple qualité d'authenticité, de qualité musicale et de richesse dans la documentation qui font augurer d'un avenir particulièrement prometteur. Authenticité parce qu'il s'agit d'enregistrements «réalisés sur le terrain par des ethnomusicologues ou des ethnologues ayant une longue connaissance des pratiques musicales traditionnelles d'Afrique, d'Amérique, d'Europe, d'Asie et d'Océanie». Qualité de la musique parce que ce sont des «musiques vivantes, choisies d'abord pour leurs qualités musicales, enregistrées dans leur contexte, le plus souvent au cours de fêtes ou de cérémonies, avec les meilleures techniques de prise de son». Richesse de la documentation, car il s'agit d'albums «abondamment illustrés de photographies en rapport direct avec la musique, comportant des notices bilingues (français-anglais) fournissant toutes les informations ethnologiques et musicologiques utiles à la compréhension de ces musiques». Le premier titre de cette Collection **LE CHANT DU MONDE/C.N.R.S. Musée de l'Homme** est consacré aux **Flûtes du Rajasthan,** jouées par tout un peuple de pasteurs du grand désert du Thar, au N.O. de l'Inde, à la frontière du Pakistan. On trouve là une richesse incroyable d'instruments simples ou diaules, avec ou sans bourdon, qui sont l'apanage de véritables castes de musiciens. Une technique instrumentale impeccable, assimilée souvent dès la prime enfance, permet de pétrir de multiples pâtes sonores de ces instruments souvent de très belle facture. Le second disque paru est un témoin précieux des enregistrements effectués par la mission de l'**Equipe de Recherche 165** du C.N.R.S. (Bernard Lortat-Jacob) à l'instigation de Dan Sperber (**Laboratoire Associé 140** du C.N.R.S.), en Ethiopie durant l'hiver 1974-75. En l'occurence des **edhos** ou chant polyphoniques et des **keso yets** (chansons) du peuple Dorzé, habitant le sud de l'Etat éthiopien. Ce sont là deux documents de la plus parfaite qualité.

o **VIVALVI, Cinq concertos pour orgue - 33/30 ERATO STU 71060 st.**

Dans la notice de présentation de ce disque, le musicologue Peter Ryom tente une mise à jour et une estimation de l'apport d'Antonio VIVALVI (1678-1741) dans le domaine du Concerto pour orgue et orchestre, dont il a lui-même découvert des éléments disparates dans une bibliothèque anglaise. Nous sommes ici en possession des cinq œuvres actuellement connues, sans qu'on puisse affirmer qu'il s'agisse d'un bilan exhaustif. Ces œuvres n'imposent d'ailleurs jamais impérieusement l'orgue, mais le présentent en constant dialogue avec d'autres solistes du concertino, dans une structure typiquement vivaldienne, comportant les trois éléments vif-lent-vif habituels : **Concertos en ré mineur RV 541, en fa majeur RV 542 pour violon, orgue et cordes** tous deux ; **en ut majeur RV 554** pour hautbois, violon, orgue et cordes ; **en ut mineur RV 766, en fa majeur RV 766** tous deux encore pour violon, orgue et cordes. Marie-Claire Alain est à l'orgue, dialoguant avec Piero Toso (violon) et Alessandro Bonelli (hautbois), et avec **I Solisti Veneti** dirigé avec le même enthousiasme par Claudio Scimone, Peter Ryom étant conseiller musicologique de cette réalisation **ERATO.**

o **TELEMANN, Œuvre pour flûte à bec et orchestre - 33/30 ARION ARN 38418 A st.**

Des trois œuvres réunies sur cette nouveauté **ARION** par Michel Sanvoisin qu'accompagne un petit ensemble baroque, la **Suite en la mineur** est le plus charmant témoignage de l'intérêt soutenu que Georg-Philipp TELEMANN

(1681-1767) a toujours manifesté pour la musique française. Toute dans l'esprit de Couperin et de Rameau, cette page date peut-être de 1738, époque durant laquelle le musicien séjourne à Paris plusieurs mois. On y relève en premier lieu une traditionnelle **Ouverture à la française** suivie de danses dotées de titres pittoresques : **Les plaisirs, Air à l'italien, Menuet 1 et 2, Réjouissance, Passepied 1 et 2** et une **Polonaise.** La **Kammermusik** est sensiblement antérieure (1720), et se présente sous la forme d'un **Concerto di camera en sol mineur,** pour flûte à bec sopranino, deux violons, violoncelle, contrebasse et clavecin, **(Allegro, Siciliana, Bouré** (sic) et **Menuet).** Un **Trio en fa majeur** mêle agréablement la flauto dolce et la viola da gamba. C'est une nouveauté charmante qui sera sans conteste «du goût de ceux qui l'ont exquis».

o HAENDEL, Extraits du Messie - 33/30 ERATO STU 71137 st.

Le **Messie** dépoussiéré, qui retrouve ses teintes de fresque, abandonnant les ravalements bitumés de l'époque victorienne, tel nous apparaissent ces extraits que proposent chez **ERATO** Raymond Leppard dirigeant l'**English Chamber Orchestra Choir** et l'**Eglish Chamber Orchestra** et de prestigieux solistes qui sont Felicity Palmer, Helen Watts, Ryland Davies et John Shirley-Quirk. Nul doute que l'audition de ces excerpts n'engagent l'auditeur à se procurer l'intégralité de l'enregistrement, disponible en coffret **STU 70921 2/3.** L'enseignant ne pourra qu'être reconnaissant envers **ERATO** de rendre accessible à ses maigres crédits d'enseignement ces pages prestigieuses qui constitueront un fleuron de sa discothèque classique.

o HAENDEL, Dixit dominus & Coronation anthem n° 1 - 33/30 ERATO STU 71055 st.

ERATO poursuit son hommage à George-Frederic HAENDEL (1685-1759) avec la publication du Psaume 109, **Dixit Dominus Domineo meo,** composé par le musicien au temps de son premier séjour romain, en Avril 1707. C'est une vaste fresque en huit versets, écrite pour une triple formation de cinq : cinq solistes, chœur à cinq voix, et ensemble instrumental également à cinq parties. Le **Monteverdi Choir** et le **Monterverdi Orchestra** sont ici sous la direction de John Eliot Gardiner avec des solistes remarquables, en tête desquels je relève les noms de Felicity Palmer et Margaret Marshall qui chantent merveilleusement, notamment le 6ème verset **(Dominus a dextris tuis)** au cours duquel les rejoignent discrètement, mais avec quel tact musical, Richard Morton et Alastair Thompson (ténors) et David Wilson-Johnson (basse) : une exécution d'une rare beauté, pour une page qui recèle de vraies trouvailles méritant sans conteste le Diapason d'or qui orne ma pochette. Le disque comporte également la **Coronation Anthem n° 1,** composée vingt ans plus tard pour le couronnement de George II : elle est mieux connue sous son titre **Zadok the Priest.** Les chœurs, somptueusement exploités, chantent l'onction du Roi Salomon et la réjouissance du Peuple juif.

o GEMINIANI, 6 Concerti grossi op. 3 - 33/30 L'OISEAU-LYRE Decca DSLO 526 st.

Cette série de nouveautés comblera les amateurs de «Baroque» : elle n'est pas close dans cette discothèque, et voilà néanmoins le disque le plus accrocheur sous l'angle de la reconstitution, du moins de l'effort suprême pour retrouver le climat précis d'une époque : n'est-ce pas, au fond, bien illusoire ? ... On appréciera cependant que ces **Six concertos de l'opus III** de Francesco GEMINIANI (1687-1762) fasse appel, sauf deux exceptions, uniquement à des instruments des XVIIème et XVIIIème siècles. Jaap Schröder est un violon solo auquel n'échappe aucune des arcanes de la technique ancienne, qu'il sert avec une parfaite intelligence du texte sur son Januarius Gagliano (ca. 1720). Ces Concertos qu'on a dit être des hommages au maître vénéré, Corelli, présentent tous la plus profonde originalité d'expression mélodique et harmonique dans les quatre mouvements qui, généralement, les découpent. Jaap Schröder est accompagné par **The Academy of Ancient Music** dirigée, du clavecin, par Christopher Hogwood. C'est une nouveauté **DECCA** dans la collection musicologique **L'OISEAU-LYRE.**

o DAQUIN, Les noëls pour orgue - 33/30 ERATO STU. 71118 st.

Notre galerie du Baroque musical s'achève, pour cette livraison, avec le **Livre des 12 noëls** de Louis-Claude DAQUIN (1694-1772). Et néanmoins, dans son excellente notice de présentation de ces musiques qu'elle joue avec la maîtrise que l'on imagine, Marie-Claire Alain rappelle l'éloge implicite de Daquin par Rameau, s'adressant à Balbastre : «La musique se perd, on change de goût à tout moment. Je serais fort embarrassé si j'avais à travailler comme par le passé. Il n'y a que Daquin qui ait eu le courage de résister à ce torrent. Il a toujours conservé à l'orgue la majesté et la grâce qui lui conviennent. Il ne tiendrait qu'à lui de faire des folies, et c'est en quoi je l'admire...». Baroques néanmoins apparaissent à nos yeux ces Variations sur des Noëls pourtant fort anciens. Daquin y fait montre, si l'on peut dire, d'une conscience parfaite de la vocation des multiples éléments qui constituent le grand orgue à la française : il s'y montre digne successeur de Couperin, Grigny et Boyvin. Cette magistrale anthologie de Noëls français représente l'intégrale de ce que nous connaissons de l'œuvre du compositeur destinée à l'orgue. C'est encore une démonstration des richesses de l'orgue classique français illustré ici, donc, par Marie-Claire Alain à la tribune de la cathédrale St Théodorit d'Uzès. Une réussite de plus au catalogue **ERATO** dont on fête le quart de siècle : souhaitons à cette Maison de conserver, avec la sagesse de l'adulte, l'enthou-

siasme de la découverte qui l'a jusqu'ici animée.

o **BALBASTRE, Quatorze pièces pour clavecin - 33/30 PHILIPS Trésors classiques 6504 151 SA st.**

Ce disque, nouveauté **PHILIPS**, reprend en partie le programme du second album des **Musiques pour les Princesses de France**, que j'ai naguère recensé. La merveilleuse interprète est évidemment Blandine Verlet qui touche, pour la partie «déjà connue» un clavecin Anthony Sidey 1976, copie d'un clavecin français du 18ème siècle accordé à tempérament inégal : nous retrouvons donc, pour ceux qui possèdent le précédent enregistrement, **La Suzanne, La Morisseau, la Monmartel ou La Brunoy, La De Caze, La Lamarck et la Boullongne.** L'autre face du disque est également une réédition d'un enregistrement plus ancien (1972) et l'amateur ne peut que se réjouir de voir cette anthologie consacrée à Claude BALBASTRE (1727-1799) regroupée en une belle réédition de prestige : on y trouve donc encore : **La Lugeac, La Ségue, La Castelmore, La d'Héricourt, La Genty, La Laporte, La Bellaud** et **La Malesherbe** : c'est un clavecin Hemsch de 1754 restauré en 1971 par C. Mercier-Ythier qui est utilisé ici par Blandine Verlet.

o **MOZART, Quintette en Ut majeur K.515 - 33/30 ARGO Decca ZK 17 st.**

Second des six Quintettes pour cordes composés par W.A. MOZART, cette nouveauté **ARGO** a pour interprètes les artistes de **The Aeolian String Quartet** et Kenneth Essex au second alto. Cette œuvre **KV 515** mérite mille fois mieux, tout comme ses cinq congénères, que l'intérêt distrait qui leur est généralement accordée : les interprètes savent les beautés qu'elles recèlent et le plaisir musical profond qu'on en peut retirer. C'est sans doute la plus développée des œuvres de chambre du Maître de Salzbourg, avec plus de trente-cinq minutes d'exécution. L'adjonction d'un alto permet à MOZART d'étonnantes effusions dans le registre lyrique. On notera l'interversion des mouvements centraux. L'interprétation est parfaite de discrétion et d'efficacité. Ce sera pour beaucoup une riche découverte d'un aspect mal connu d'un des plus grands maîtres.

o **SCHUBERT, Messe en la bémol majeur - 33/30 ARGO Decca ZRG 869 st.**

Comme la précédente, cette nouveauté **ARGO** est également disponible en cassette.

Cette **Messe en la bémol majeur** de Franz SCHUBERT (1797-1828) inspire l'affection, assure Maurice Brown, biographe du musicien viennois. Disons que cette œuvre, composée entre 1819 et 1822 est attendrissante parce que, dans le sillage de Mozart et de Beethoven, on y retrouve un esprit viennois indéniable, teint d'une naïveté de bon aloi, quoique parfois désopilante. Wendy Eathorne (s.), Bernadette Greevy (ca.), Wynford Evans (t.), Christopher Keyte (b.), the **Choir of St John's College** de Cambridge, the **Academy of St Martin in the Fields** et John Scott (orgue) donnent, sous la baguette de George Guest, le meilleur d'eux-mêmes, et ce n'est pas peu dire, pour l'exécution de cette œuvre pleine de charme, voire de métier, à défaut de conviction affirmée.

o **SCHUBERT, Quatuor n° 15 en Sol majeur & Quartettsatz - 33/30 DECCA 279 002 st. SDD 512**

Le dernier **Quatuor** de Franz SCHUBERT, **n° 15 en Sol majeur D.887**, date de juin 1826. C'est une œuvre ambiguë en ce sens que la dualité majeur-mineur y est omniprésente et crée une ambiance très particulière. Nous sommes ici pas précisément dans un grand instant schubertien comme avec le Quatuor n° 14 (La jeune fille et la Mort), mais néanmoins en présence d'une page capitale par son potentiel de découverte, et sa permanente densité. Les excellents artistes de **The Gabrieli String Quartet** rendent avec la plus parfaite maîtrise et une musicalité rare les nuances de sentiments les plus subtiles de cette œuvre et du **Quartettsatz D.703 en ut mineur,** connu sous le titre de **Douzième Quatuor** (1820) qui est en quelque sorte comme une clef de voûte dans la production schubertienne de quatuors, délimitant les onze quatuors de jeunesse (jusqu'en 1816) auxquels il convient d'ajouter un autre fragment de Quatuor de 1814. Nous avons donc, réunis sur ce disque, les deux volets latéraux de la «dernière manière» de Schubert en ce domaine, dans une interprétation parfaite.

o **L'art de la mazurka - 33/30 ARION ARN 36 385 A st.**

La Maison **ARION** a proposé à ses auditeurs toujours passionnés par les nouvelles suggestions d'Ariane Ségal, plusieurs disques consacrés à un aspect particulier de notre Art. Voici aujourd'hui **L'Art de la Mazurka,** par Jean Martin, dont le catalogue ARION possède déjà quelques enregistrements remarqués (A la recherche du temps de Marcel Proust, Brahms, Schumann). La nouveauté que je signale à nos amis est en quelque sorte l'apologie romantique de cette danse populaire de la Plaine de Mazovie qu'est la mazurka. Ce terme recouvre en fait trois acceptions distinctes : la mazur proprement dite, l'**oberek** au tempo rapide et la **kujawiak** (tempo lent). Sans remonter à Maria Szymanovska (1789-1831), excellente pianiste et compositeur, précurseur de Chopin, c'est à ce maître que fait appel en premier lieu Jean Martin : **Mazurkas op. 17,2, op. 33,1, op. 50,2, op. 68,1 et 4 et op. posth.** Viennent ensuite Stephen HELLER (1813-1888), Jules SCHULOFF (1825-1898), Genari KARGANOFF (1858-1890), Ignaz MOSCHELES (1794-1870), Karol SZYMANOWSKI (1882-1937), Alexandre SCRIABINE (1871-1915) et même... Claude DEBUSSY (1862-1918). Un excellent concert.

bibliographie

o **Georges FAVRE, Un haut-lieu musical niçois au XIXème siècle : la Villa Valrose (1870-1881)**, Paris, Edit. A & J. Picard (1977), in-8° 145 p., 8 pl.h.t. - ISBN 2-7084-0013-4.

Poursuivant méthodiquement son investigation concernant la vie musicale des rives méditerranéennes des Alpes, après avoir publié une **Histoire musicale de la Principauté de Monaco du XVIème au XXème siècle** (Picard, 1974), et des **Etudes musicales monégasques** (Picard, 1976) dont **L'EDUCATION MUSICALE** a rendu-compte, Georges Favre ouvre aujourd'hui l'album de souvenirs d'une villa niçoise entre 1870 et 1881. La vie artistique du Comté de Nice connait un élargissement considérable durant la seconde moitié du XIXème siècle et l'activité musicale devient de plus en plus intense : théâtres et concerts connaissent un succès croissant. De cette période historique brillante l'évocation de la vie musicale à la Villa Valrose pourrait n'apparaitre que comme un simple épisode, n'était la personnalité d'envergure du mécène qui fut maitre de ce haut-lieu qu'une certaine vanité locale a pu faire désigner, toute proportion gardée, comme un petit Bayreuth niçois.

Mentionné pour la première fois dans les annales de la Ville en 1866, c'est deux années plus tard que s'installe à Valrose le Baron Peul von Dewries, âgé alors de 41 ans, et Conseiller d'Etat de S.M. l'Empereur des Russies. Il faut non seulement de la demeure «un poème en pierres et en fleurs», mais va la faire vivre d'un éclat extraordinaire, en même temps qu'il multipliera les gestes de munificence : sa fortune n'a d'égale que sa générosité, notamment à l'égard des artistes. Il possède son orchestre, qu'on a comparé à la Société des Concerts du Conservatoire. Il possède également sa salle de concerts où il peut recevoir et renouveler un public relativement important, curieux des multiples oeuvres qui lui furent révélées, de Gounod à Glinka, de Beethoven à Saint-Saëns, de Schumann à Verdi, avec le concours d'artistes de premier plan comme le violoniste Joachim ou le chanteur J. Baptiste Faure.

Tous ces souvenirs sont évoqués par Georges Favre avec cette plume rêveuse qu'on lui connait, habile à saisir l'essentiel et rendre le charme d'un instant, le parfum d'un temps révolu où l'on savait vivre, où la courtoisie conférait une élégance racée au culte sincère de la beauté.

Octave MOREL

o **Jacques CHAILLEY - Traité d'harmonie au clavier**, Paris, Choudens (1977), in 4° couronne, 141 pages.

Nos lecteurs savent la part importante que tiennent, dans l'oeuvre didactique de Jacques Chailley, les travaux consacrés à l'écriture, et l'action dynamique qu'il a menée en faveur d'un véritable renouveau du déchiffrage de la musique, en son sens étymologique. Il n'est que de rappeler au moins le **Traité historique d'analyse harmonique**, refonte actuelle d'un ouvrage de base pour tout musicien actif, depuis un quart de siècle ; la **Formation et transformation du langage musical** publié au C.D.U. en 1963, ou bien **Expliquer l'harmonie ?** qui poursuit depuis deux lustres une action double en français et dans sa traduction allemande.

Le présent **Traité d'harmonie au clavier** est peut-être le fruit d'un contact permanent avec les affres des musiciens se trouvant dans l'obligation de faire immédiatement quelque chose de musical sur un clavier : notamment les candidats aux concours officiels, que Jacques Chailley voit à pied d'oeuvre depuis des années, nombre d'entre eux maitrisant sans doute parfaitement les techniques d'écriture, et se trouvant néanmoins maladroits devant une réalisation pratique, qui s'accomode souvent d'un support modeste, mais nécessite un esprit d'à-propos, un art d'utiliser les moyens les plus simples, les effets les plus musicaux. L'auteur souligne dès l'Introduction quelle démarche il entend proposer : **«Un traité d'harmonie n'est pas un manuel de garde-champêtre. Il n'y a pas en musique de «faute» ou de «défense». Il y a ce qui «sonne bien» et ce qui «sonne mal», ce qui convient à un style et ce qui ne s'accorde pas avec lui. C'est à rechercher les moyens de parvenir au premier terme que s'appliquent les traités d'harmonie. Celui-ci ne fera pas exception. Notre progression, toutefois, sera assez différente de celle de la pédagogie traditionnelle qui, multipliant les interdits avant même que l'élève ne soit en état de s'exprimer, aboutit certes à un utile perfectionnisme, mais aussi en certains cas à une certaine stérilisation. Nous chercherons la démarche inverse»** . Le tour même de la phrase donne le ton de l'ouvrage, et bien des générations reconnaitront ici la marque de celui qui fut leur maitre en Sorbonne ou au Centre du Lycée La Fontaine : le mot plaisant qui rend évident ce qui semblait ardu, la saillie qui ôte toute monotonie, toute convention ou toute routine didactique au discours.

Tout le processus d'acquisition est fondé, suivant une

méthode «philologique» à laquelle Jacques Chailley nous a convié depuis longtemps, et qui est celle de l'exploitation rationnelle de la succession des harmoniques d'un son fondamental. On y trouvera aussi le mot d'emploi d'un «guide doigt» : la fameuse réglette de tablature harmonique. Ce sont là deux éléments technique et pratique auxquels Jacques Chailley tient avec raison, si l'on considère les résultats qu'il a obtenu grâce à eux.

Le corps principal de l'ouvrage vise à développer une connaissance tactile impeccable du clavier, et son exploitation logique et musicale. Dès le second chapitre, faisant fi des lourdes progressions des traités habituels, Jacques suscite le sens de la note de passage, de la mobilité des parties, qui donneront vie à une réalisation qui se traduirait, si elle était conçue selon les méthodes consacrées, par ce qu'on nomme en argot de métier des «mastics». Dans cette optique sont abordés logiquement, toujours en fonction d'une exploitation pratique immédiate : mélodies d'arpèges, mélodies sur tonique, T.D., amplification de D. en septième et neuvième, le noyau harmonique I.IV.V en accords droits et renversements, cycle des quintes et conjonction harmoniques, notes étrangères, accords altérés, marche des parties et disposition instrumentale. Comment moduler ? Accords pivots et zones communes, plan tonal. Le dernier chapitre ouvre une perspective de l'harmonie vers la composition.

Plus de cent-cinquante exemples musicaux, schémas ou exercices pratiques enrichissent un texte dense, en une typographie variée, mettant en relief l'essentiel. Ce **Traité**, représentant en principe deux années d'études, Jacques Chailley propose en **Appendice** des voeux pour une troisième année consacrée à l'harmonie non tonale. Il s'achève par un texte célèbre, que connaissent déjà nos collègues chevronnés, texte très amusant au premier degré, mais qui dénonce en fin de compte un état de fait dont ne peut que pâtir notre art. Laissons à nos cadets le plaisir de cette découverte, mais recommandons à tous cet ouvrage dont il est outrecuidant de souligner la pertinence et la logique pédagogiques. Sa méthode et la discipline de travail proposée seront des étais solides pour tous les musiciens qui souhaitent exploiter pratiquement et activement des notions dont l'acquisition a, pour eux, souvent été cérébrale et artificielle.

Jean MAILLARD

o **Danièle PISTONE - La symphonie dans l'Europe du XIXème siècle (histoire et langage).** - Collection Musique et Musicologie n° 3, Paris, H. Champion (1977), in 8° coquille, 189 pages.

La jeune collection inaugurée voici deux ans à peine par Danièle Pistone est riche déjà de quatre titres, dont je me fais un plaisir de rendre compte dès que possible à nos lecteurs, eu égard à la très haute tenue des dossiers qui se trouvent ainsi mis à la disposition des musiciens curieux de leur art. Le présent ouvrage, si j'ose dire, comble une lacune en ouvrant une brèche dans un monde pour lequel le public se passionne tout en le connaissant mal : en l'occurence, la symphonie au XIXème siècle.

Certains se sont hasardés à l'exploration de ce répertoire sans pour autant dresser de bilans précis. Il est évidemment plus aisé, moins vertigineux, de cerner un auteur déterminé que de jalonner un panorama. Et ce n'est que par points de vue seulement que jusqu'à présent se sont opérées les auscultations d'oeuvres. Si besoin était, une abondante Bibliographie renverrait d'ailleurs facilement le lecteur vers les synthèses et les travaux de détail. Ce qu'il convient ici, c'est de souligner le caractère précieux de cette documentation objective, excluant toute estimation personnelle qui serait en l'occurence gênante. Danièle Pistone ne retient que les faits, souligne les particularismes, dégage l'originalité technique. Les seize tableaux de récapitulation de données fondamentales concernant des oeuvres-clefs (symphonies de Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Wagner, Brahms, Bruckner, Mahler, Berlioz, Gounod, Bizet, Saint-Saëns, Lalo, Chausson, Magnard, Rimsky-Korsakov, Tchaïkovski, Borodine, Dvorak) sont fort utiles et d'un maniement pratique, fournissant au premier coup d'oeil des précisions qui demanderaient sous une autre forme des chapitres entiers. Les deux tiers du livre définissent les **Temps et lieux**, ouvrant l'investigation aux 104 symphonies de Haydn et aux 41 de Mozart, pas le moins du monde hors sujet puisque leur connaissance est indispensable pour une vision lucide du XIXème siècle. Chaque grand maitre fait ensuite l'objet d'un commentaire stylistique particulier. La seconde partie est consacrée par Danièle Pistone aux Caractèristiques de la symphonie au XIXème siècle dans l'instrumentation, la structure et la forme, l'éventuel programme, le cyclisme, la thématique et le développement, tonalité et langage, rythme et tempo. Le folklorisme est également esquissé.

La **Bibliographie** ne comporte pas moins de 75 références d'ensemble ou de détail, auxquelles j'ajouterais éventuellement l'étude des **Six Symphonies de J. Guy Ropartz** d'Octave Morel, parue dans L'EDUCATION MUSICALE de 1964. Sans m'arrêter à quelques très rares coquilles, plus ou moins importantes, je relève néanmoins page 81 qu'**Harold en Italie** de Berlioz ne fait pas appel à la voix (même dans la **Sérénade d'un montagnard**) et qu'il n'y a donc que la Symphonie dramatique **Roméo et Juliette** et la **Symphonie funèbre et triomphale** qui utilisent l'une soli et choeurs, l'autre les choeurs seuls. Page 117, je remarque également que la **Symphonie n° 9** de Dvorak emprunte réellement des thèmes populaires (entre autres **Mc Intosh Laments**, et **My old Kentucky home**). Que Danièle Pistone me pardonne ces remarques mineures, eu égard à la qualité d'ensemble de ce nouveau-venu dans une Collection dont le succès de librairie atteste les services qu'elle rend à tous nos lecteurs et à tous ceux que la musique concerne vraiment.

Jean MAILLARD

o **Paul LOYONNET, Les 32 sonates pour piano, journal intime de Beethoven**, Edit. Robert Laffont, Paris, et

Edit. Van de Velde, Tours (1977), in 8º coq. 520 pages - ISBN 2-85 868-034-5.

Un volumineux ouvrage dont la publication est dûe aux efforts conjugués des Editions Robert Laffont et des Editions Van de Velde. Ces efforts dans l'importance matérielle de la réalisation, et la qualité de présentation, sont-ils à la mesure du contenu ? C'est ce que je souhaiterais démontrer.

Le nom de l'auteur, Paul Loyonnet, est loin d'être inconnu des amateurs qui se souviennent de la carrière internationale de ce pianiste, interrompue volontairement au milieu du siècle. Le long silence public qui suivit permit à l'artiste une méditation pas uniquement dominée, ainsi qu'on l'a répété complaisamment, par le spiritisme, par l'herméneutique, mais aussi consacrée à une intériorisation des répertoires dominés jusqu'alors techniquement. Ce sont des années de spéculation et d'intimité beethovénienne que ce livre transmet. La dédicace **A la mémoire de Romain Rolland** est significative d'une orientation du livre, qui cherche en partie à s'inscrire dans un monde de pensée proche du grand ensemble d'études consacrées à Beethoven par l'auteur de **Jean-Christophe**. Le sous-titre, «**Journal intime de Beethoven**», implique pratiquement la nécessité d'écarter toute rigueur musicologique spécifique, ce qui ne signifie pas pour autant absence de méthode, mais une liberté totale dans l'expression de la pensée, au fil des partitions considérées.

Cet échappement aux contraintes livresques habituelles tranparait déjà dans l'absence de Bibliographie : on aurait pu y relever d'illustres prédécesseurs dans l'étude des Sonates du Maitre de Bonn, depuis le vieux livre d'E. von Elterlein (Leipzig, 1857) jusqu'à celui de J.G. Prod'homme (Paris, 1937). Mais Paul Loyonnet ne les ignore pas : sa démarche est néanmoins très originale par rapport à ces devanciers. Il ne veut pas non plus faire ici oeuvre de biographe et renvoie pour cela au livre qu'il a publié naguère aux **Editions de l'Epargne** à Paris. Avec plus d'ambition, il veut faire suivre «les fluctuations de la vie psychologique» de Beethoven ; en quelque sorte le roman même de son âme. Non point la vision d'une «haute destinée» dans le sens de «la célébrité auprès des foules, ni l'admiration des élites, ni la renommée universelle posthume ; nous ne voulons voir, écrit Paul Loyonnet, que l'ascension de l'âme, atteignant aux régions lumineuses de la contemplation, l'initiation à la vérité secrète de l'être et, émanant de cette ascension, l'accomplissement d'une oeuvre immortelle».

Les moyens mis en oeuvre sont imposants et découlent directement d'une connaissance magistrale et intime du monument sonore considéré, étayé par la familiarité avec toutes les composantes annexes : éléments biographiques, connexions philosophiques, ésotériques ou littéraires. Chaque oeuvre fait l'objet d'un examen qui va outre la simple étude analytique, omniprésente mais qui jamais n'impose sa sclérose de la pensée et la liberté d'expression. Le lecteur se sent guidé dans l'univers beethovénien un peu comme Dante était conduit par Virgile, conservant son libre arbitre, ne recevant que les conseils suprêmes, transcendant la technique, comme si Paul Loyonnet avait transposé à son propre compte la boutade de son héros : «Si vous imaginez que je pense à un malheureux violon quand l'Esprit me dicte !»

Chaque Sonate ou groupe de sonates est d'abord présenté dans son contexte psychologique, puis fait l'objet d'un «lexique musical» où abondent les exemples notés : j'ai peine à réaliser que la seule **Sonate op. 57 (Appassionnata)** en compte à elle seule près de cent ! Aux considérations philosophiques se mêlent parfois des remarques inédites, comme l'évocation de ce qualificatif de «boiteuse» donnée dans les classes du Conservatoire à la **Sonate en Sol**, la Seizième. Ce livre de Paul Loyonnet, avec sa riche personnalité, s'inscrit dorénavant auprès des grands titres de référence consacrés à Beethoven : aux côtés des travaux de Prodhomme ou Chantavoine consacrés aux Symphonies, de Jean de Marliave, aux Quatuors, il occupera une place de choix par son originalité et sa vérité. Il restera pour l'auditeur aussi bien que pour l'interprète un extraordinaire pronaos pour rejoindre les initiés.

Jena MAILLARD

o LE ROYAUME DE LA MUSIQUE

Le 23ème Stage International de Flûte à Bec, Musique et Danses Anciennes se déroulera au LYCEE AGRICOLE D'ARRAS (Pas-de-Calais) c dimanche 27 août au mardi 6 septembre 1978. Il s'adresse aux joueurs d'instruments anciens, de tous les niveaux, poursuivant un but Pédagogique, Culturel ou Artistique, ainsi qu'aux Amateurs de Danses du Moyen-Age et de la Renaissance. Les élèves des Conservatoires et des Ecoles de Musique, les Enseignants et Animateurs Socio-Culturels sont particulièrement invités. Ateliers prévus : Flûtes à bec, Traversières anciennes, Cromornes, Bois anciens, Gambes, Guitare et Luth, Clavecin, Cordes, du Quatuor Classique. Danses de Cour, Chorale, Lutherie fonctionnelle. Interprétation. Analyse Musicale, Solfège complémentaire. Musique de Chambre, Les jeunes enfants des stagiaires sont confiés pendant les cours à des Educateurs diplômés.
Inscriptions reçues jusqu'au 25 juin, dernier délai.

Pour tous renseignements s'adresser au siège du Royaume de la Musique, 16, rue d'Assas 75006 Paris. Tél. 222 19-56.

E G P. 9 rue Coëtlogon, Paris VI Directeur de la Publication : J DEIT Imprimérie J DEIT 14 rue de Somme 94 Cachan

COMMISSION PARITAIRE DES PUBLICATIONS ET AGENCES DE PRESSE : Nº 58.972

EDITIONS HENRY LEMOINE

17, rue Pigalle - **75009 PARIS** - 874.09.25

EXTRAIT DU CATALOGUE GENERAL

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT

DANDELOT	:	Etude de l'audition (en 5 cahiers)
DANHAUSER	:	Théorie complète de la musique
—		Questionnaire
—		Abrégé de la théorie
FONTAINE	:	Traité pratique du rythme
GRANDJANY	:	Questionnaire musical
—		Réponses au questionnaire
LANTIER	:	Leçons de solfège rythmique
LAVIGNAC	:	Notions scolaires de musique en 2 Années - Elève et Professeur
PASSANI	:	Exercice de solfège rythmique
SOHET	:	Questionnaire encyclopédique de théorie musicale et Réponses - (en 4 cycles graduées)
PHILIBA	:	Rythmes et Durées

ETUDE DE LA DANSE

LAMBA	:	Choix de musique de danse
—		Pour la danse
LEROLLE	:	La classe de danse 1 - La Barre
—		La classe de danse 2 - Le Milieu

SOLFEGES EN CLE DE SOL ET DE FA

—	BERTHELOT	:	20 leçons en clé de sol
—	BOURNONVILLE	:	40 leçons à chts de clés (sol et fa) en 2 volumes
—	DANDELOT	:	20 leçons en clé de sol
—	—		Mêmes leçons (sol et fa)
—	DUPRE	:	25 leçons à chts de clés (sol et fa)
—	FETIS	:	36 leçons — —
—	JAY	:	30 leçons — —
—	—	:	40 leçons — —
—	LANTIER	:	20 leçons à chts de clés (sol et fa)
—	LIBERT	:	50 leçons en clé de sol
+	MANEN	:	20 leçons —
+	—	:	20 leçons à chts de clés (sol et fa)
+	NOEL GALLON	:	20 leçons — —
+	—	:	20 leçons en clé de sol
—	PHILIBA	:	24 leçons en clé de sol et fa.

SOLFEGES SUR PLUSIEURS CLES

—	BERTHELOT	:	20 leçons sur 5 clés mélangées (sol. fa. ut 1ère, 3e et 4e lignes)
+	DAMASE	:	15 leçons à chts de clés sur toutes les clés
+	—	:	18 leçons à chts de clés sur 3 clés (sol, fa et ut 4e ligne)
—	JAY	:	20 leçons à chts de clés sur 3 clés (sol, fa et ut 4e ligne)
—	—	:	25 leçons à chts de clés sur 5 clés
—	—	:	30 leçons — sur toutes les clés
—	LANNOY	:	15 leçons — sur 7 clés
—	LANTIER	:	20 leçons — sur toutes les clés
—	MANEN	:	20 leçons sur 5 clés
—	MEIN	:	15 leçons pour les concours à chts de clés sur 5 clés
—	—	:	17 leçons pour les concours à chts de clés sur 7 clés
+	PASSANI	:	30 leçons à chts de clés sur 3 clés (sol fa ut 4e)
+	—	:	24 leçonsà chts de clés sur 7 clés
+	—	:	30 leçons — sur 5 clés
+	—	:	30 Nouvelles leçons à chts de clés sur 5 clés.

Nota : Les solfèges précédés d'un trait existent avec et sans accompagnement; d'une croix : avec accompagnement seulement

NOUVELLE COLLECTION FLEURANT—VOIRPY

FLEURANT-VOIRPY : La Musique par les textes, classes de 6e, 5e, 4e et 3e.

Les auteurs se sont proposés de réunir en un volume unique tous les éléments musicaux susceptibles d'amener un jeune auditoire scolaire à une meilleure compréhension de la musique.

Cet ouvrage d'une conception entièrement nouvelle comprend trois parties.

1ère Partie : Pratique vocale et instrumentale des textes musicaux avec possibilité d'utiliser des instruments scolaires (flûtes à bec, percussions) dans des accompagnements simples de chants.

2ème Partie: Pratique du chant à travers toutes les époques et tous les pays.

3ème Partie: Ecoute active de la musique à partir d'éléments fondamentaux servant de points de repère. Etude des instruments, orchestre, formes musicales simples, rapport avec l'histoire, étude des principaux compositeurs choisis en fonction du degré d'assimilation de certaines de leurs œuvres.

FLEURANT-VOIRPY : Travaux dirigés de musique, classes de 6e,5e,4e et 3e.
(complément de « La Musique par les textes») résumant toutes les activités de l'élève.

Fourniture rapide de toute la musique des fonds français et étrangers